А.І. Іваницький

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

НОВА КНИГА
ВИДАВНИЦТВО

**Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
Національної академії наук України**

ПРОФЕСОР А. І. ІВАНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

підручник

Затверджено Міністерством освіти та науки України

Видання 3-є, допрацьоване

Вінниця
"Нова книга"
2004

УДК 784.4..398.8(477)(075)
ББК 85.31(4УКР)я73
І-19

Затверджено Міністерством освіти і науки України
як підручник для студентів вищих навчальних закладів
(лист № 14/18.2–1716 від 16.07.04)

Рецензенти:
доктор мистецтвознавства, професор
Грица С. Й.
доктор мистецтвознавства, професор
Ільченко О. О.
доктор педагогічних наук, професор
Олексюк О. М.

Професор Іваницький А. І.
І-19 Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
ISBN 966-95024-11

В підручнику докладно висвітлено історію розвитку українського музичного фольклору. Усі жанри фольклору розглянуто у послідовності: зародження, зміст, місце в житті народу, музичні особливості. Книга підсумовує досягнення музичної фольклористики більш як за століття її розвитку.

Для музикознавців, фольклористів, етнографів, викладачів та студентів музичних і культурно-освітніх вищих та середніх учбових закладів, а також для широкого кола читачів, зацікавлених історією та культурою України.

ББК 85.31(4УКР)я73

ISBN 966–95024-11

Від автора

Навчальний посібник "Український музичний фольклор" є третім перевиданням книги, яка називалася у двох попередніх друках "Українська народна музична творчість". Необхідність перейменування викликана змінами у назві предмету, який в усіх навчальних планах зараз іменується **"Музичний фольклор".** В усьому іншому 3-є видання повторює видання друге. За одним винятком: у "Додатки" включено тему "Співочі стилі", яка була відсутня у попередній книзі, виданій у 1999 році. Потреба у цій темі, як і зміна назви посібника, також продиктована життям. Останніми роками швидко поширюється фольклорно-репродуктивний спів: у навчальних закладах, і не лише музичних, в ряді інших установ виникають фольклорно-етнографічні ансамблі. Ті, на чолі яких стоять кваліфіковані фольклористи, співають насамперед пісні власного регіону або 1-го – 2-х інших регіонів, у яких керівник фольклорного ансамблю та його учасники з репертуарною метою записують народну музику, вивчають місцеві народні манери співу і потім їх відтворюють і пропагують. Зрозуміло, що невеликий розділ "Співочі стилі" не може вдовольнити зрослі запити. Однак він допоможе усвідомити початківцям-аматорам народного співу важливість експедиційного досвіду і дасть необхідний мінімум теоретичних і практичних відомостей у ділянці, яка вже формується у самостійне відгалуження фольклористики. Ця ділянка прийняла назву **"етнофонія"** – термін, свого часу введений К. Квіткою.

Книга "Український музичний фольклор", як це випливає з її назви, присвячена характеристиці родів, жанрів та видів українського фольклору і відповідає навчальним програмам з курсу "Музичний фольклор". Зміст кожного тематичного розділу курсу викладається за єдиним планом: історія виникнення, історичні умови, тематика (зміст), музичні особливості. Така побудова дозволяє використовувати посібник також у навчальних курсах з української усної словесності на філологічних факультетах університетів (що, до речі, й відбувається на практиці).

Питання методології, історії і теорії фольклору та **фольклористики** в посібникові не висвітлюються. Вони розглядаються в іншому навчальному курсі – **"Музичній фольклористиці"**. Для цієї дисципліни автором напи-

сана окрема книга "Українська музична фольклористика". Отже, дві книги автора – "Український музичний фольклор" та "Українська музична фольклористика" утворюють навчальну дилогію: перша книга містить відомості про фольклор, друга – про методи його дослідження. Ці дві книги підвели необхідну нормативну та науково-навчальну базу під вивчення українського музичного фольклору у вищих та середніх музичних навчальних закладах. Нещодавно до цих двох автор додав ще один посібник: "Основи логіки музичної форми"[1]. У ньому опрацьовано принципово нову концепцію походження музичного мистецтва. Інструментом дедуктивної реалізації тези про генетичну взаємодію та взаємозалежність мислення, мови і музики є історичний синтаксис музичного фольклору. Книга розрахована насамперед на аспірантів-етномузикологів, зокрема тих, хто буде займатися новим напрямком в науці – проблемами декодування музично-історичної інформації. Ця інформація поки що розшифрована лише на кілька відсотків, вона міститься в музичному фольклорі, перейшовши у нього з первісного мистецтва, і поринає вглиб минулого на сорок тисяч років. Отже, музичний фольклор – це та ланка, яка поєднує далеке минуле людства з сучасністю. Самопізнання людини не буде дієвим без проникнення у палеопсихологію, а один із шляхів такої трансмісії – наукове декодування фольклорної інформації, а також виховання почуттів на фольклорних текстах і мелодіях.

---

[1] *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. / Методологія і методика (навчальний посібник). – К., Заповіт, 1997; *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). / Навчальний посібник. – К., Альтерпрес, 2003.

Вступ

§1. Фольклор і фольклористика.

Фольклор – це традиційна і сучасна творчість усної традиції. Термін *фольклор* увів англійський історик та бібліограф Вільям Томс у 1846 р. В перекладі з англійської мови він означає: “народна мудрість, народне знання”. Наука, яка вивчає народну творчість, називається фольклористикою.

Фольклор охоплює поетичну, музичну, хореографічну, драматичну творчість народу. Така багатогранність фольклору обумовила розгалуження фольклористики на ряд наукових напрямків, з яких головні – *словесна фольклористика* і *музична фольклористика*. Музична фольклористика вивчає народну музику, причому не тільки музичні зразки, але й музичний побут в його історичному розвитку. Такі завдання зближують музичну фольклористику з етнографією, яка вивчає матеріальну культуру, розселення і культурно-побутові взаємини народів. Через це поряд з терміном “музична фольклористика” вживаються й інші – *етномузикознавство, порівняльне музикознавство, музична етнографія*. В них підкреслено народознавче спрямування цієї дисципліни (на відміну від загального музикознавства, що вивчає професійну, індивідуальну творчість писемної традиції).

Фольклор увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь. В широкому розумінні фольклор – це своєрідний концентрат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодення. Тому крім фольклористики, різні сторони фольклору вивчає цілий ряд наукових дисциплін: етнографія, історія, лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, психологія, педагогіка, археологія. Кожна з них виділяє у фольклорі одну з його сутностей, але разом з цим розглядає і деякі суміжні ділянки. Так, *музична фольклористика* проникає в суміжну проблематику *словесної фольклористики* (віршування, тематика), *історичної лінгвістики* (зв’язок мовного і музичного синтаксису), *етнографії* (обрядовість), *історії* (історичний зміст пісень), *археології* (матеріальні предмети музичних культів, викопні музичні інструменти), *психології* (розвиток мислення, зокрема музичного, закони сприймання і творчості). Отже, вивчення фольклору має комплексний характер. Комплексне вивчення фольклору забезпечує розуміння його своєрідності і місця в історії людства.

Фольклор не просто культурна пам’ятка минулого, він несе в собі цінності, що далеко виходять за рамки часу, відображеного в піснях чи

казках. Крім величезної культурно-історичної інформації, яку вони містять, фольклорні твори здатні впливати на почуття нашого сучасника емоційно.

На зорі людства художня творчість була несвідомою і становила частку практично-утилітарної діяльності (трудової, обрядово-магічної та ін.). Пісня регулювала ритм праці і танцю, танець відтворював сцени полювання, орнамент – обриси предметів та живих істот. Поступово формувалися естетичні почуття. Від несвідомо-художньої творчості людство перейшло до осмислювання дійсності засобами міфології. Усі пізніші досягнення людства, а мистецтва особливо, знаходять своє пояснення в процесах, що відбувалися за сивої давнини.

Аналіз історії культури пояснює наявні у фольклорі міфологічні елементи (наприклад, образи казок, поєднання реальності і фантастики в текстах пісень і обрядах, "магічні" звукоемоції у наспівах тощо), – адже джерела фольклору поринають у первісне мистецтво.

Реалістичні картини народної творчості, розвинені наспіви належать до іншої – нової епохи, коли міфологія через зміни в економічній сфері втратила колишнє коріння. На певному етапі розвитку суспільства міфологія перестала бути рушієм художньої свідомості і перейшла в розряд художніх засобів. Фольклор увібрав художні цінності багатьох епох, в тому числі і первісного мистецтва, яке є його предтечею. Тож ознайомлення з первісним мистецтвом – необхідна передумова бачити спадкоємність в культурі та розуміти суспільно-історичні цінності фольклору.

§2. Епоха та причини виникнення мистецтва.

Людство у своєму розвиту пройшло дві фази. Спершу людина розвивалася як біологічна і водночас суспільна істота. Так тривало близько трьох мільйонів років. Це була фаза *біосоціальної еволюції*. Приблизно 40 тис. років тому (в епоху верхнього палеоліту – пізнього кам'яного віку) людство вступило в нову фазу, яка характеризується уповільненням темпів біологічної еволюції та прискоренням соціального розвитку. Людський мозок перестав змінюватися як біологічна система, досягши, очевидно, якогось необхідного оптимуму. Друга фаза дістала через це назву *соціальної еволюції*.

На цій стадії розвитку людство стихійно приступило до вироблення засобів соціальної організації. Потребу цього диктували умови життя, які щодалі ускладнювалися: спершу виникли роди – об'єднання кревних ро-

дичів по материнській лінії, потім родові союзи. Все це ставило перед людством потребу удосконалення суспільних стосунків, вироблення таких форм суспільної організації, за допомогою яких можна було б регулювати поведінку кожного члена первісної общини і передавати суспільний досвід.

Перші форми регулювання поведінки і передачі знань впливали безпосередньо на почуття, а не на свідомість, яка, природно, не була ще достатньо сформована. Внаслідок цього добір засобів впливу протягом тривалого часу провадився таким чином, що поступово і склалася своєрідна система, яку зараз прийнято називати первісним мистецтвом. Первісне мистецтво мало відповідало тому змістові, що ми зараз вкладаємо в поняття мистецтва. Воно виконувало трудові, регуляторні (виховні, спонукальні, заохочувальні тощо), магічні, юридичні (кодекс стосунків і норми поведінки між членами роду) функції. "Початкова, ще стихійна суспільна потреба у виховному впливові старшого, багатого на досвід покоління на молоде, потреба сформувати необхідні для життя колективу навички та погляди на речі, надихнути людей на трудові подвиги, особливо на ті, які пов'язані з небезпекою (наприклад, полювання на великих тварин), стала, очевидно, одним із суттєвих стимулів виникнення мистецтва"[2].

У верхньому палеоліті людство зробило стрибок, значення якого перевершує усі подальші досягнення. Приручення тварин, початок землеробства, винайдення лука і списа, удосконалення мови, створення мистецтва – ось далеко неповний перелік надбань первісної людини.

§3. Особливості первісного мистецтва.

Мистецтво було невід'ємним складником практично-пізнавальної діяльності людей первісного суспільства. Воно мало дві відзнаки, що не властиві професійному мистецтву і лише частково збережені у фольклорі. По-перше, первісне мистецтво було одночасно і художнім, і нехудожнім явищем, бо не відділялося від практичної діяльності – трудової, ідеологічної (міфологічної), комунікативної та ін. Ніщо не створювалося "заради мистецтва", все виникало із життєвої практики. Тобто мистецтво мало прикладний, *утилітарний* характер. Але в той же час справляло й емоційно-психологічний вплив. Внаслідок такої двоїстості його природи первісному мистецтву притаманна *біфункціональність* (єдність художніх і нехудожніх елементів).

[2] Спиркин А. Происхождение сознания. – М., 1960. С. 243.

Друга риса – *синкретичність* (первісна нерозчленованість). Тобто відсутність поділу на види (поезію, музику, танець, живопис), жанри (наприклад, не було розподілу мелодій на пісенні, танцювальні, маршові тощо), не виділялися роди (епос, драма, лірика). Інакше кажучи, первісне мистецтво відзначалося *жанро-родо-видовою аморфністю*. Отже, існувало у вигляді сукупності усіх можливих засобів і було частиною трудових процесів, магічних дій та обрядів, які влаштовувалися з метою впливу на природу, тваринний світ і суспільство.

Розвиток музичного мистецтва проходив паралельно з розвитком мислення і мови. Мелодика спершу була глісандуючою. Інтонації вживалися в основному мовні, особливо окличні, командні. Це можна бачити й зараз у деяких жанрах фольклору. Наприклад, говірково-речитативний склад мають наспіви ряду трудових пісень, голосінь, деяких давніх обрядових пісень. Дитячі лічилки і пісеньки також часто засновані на інтонаціях мовлення.

Ці риси первісного мистецтва пояснюються як значною залежністю від зовнішніх, природних умов, так і особливостями первісного мислення: конкретністю, слабкою підготовленістю до виконання логічних, абстрактних операцій. Тому художня творчість і могла здійснюватися тільки під час праці або при виконанні обрядових дій – тобто, повністю залежала від утилітарно-практичних стимулів.

§4. Міфологія і художня творчість.

Давня людина не вміла пояснити явища дійсності. Все, що відбувалося навколо, здавалося їй проявом діяльності іншої, прихованої сили, яка чинила всупереч бажанням людей або, навпаки, – іноді наче прислухалася до їхніх прохань і виконувала їхню волю. Людина дивилася на природу як на живу істоту. Первісне мислення було міфологічним. *Міфологія* (з давньогрецької – перекази, оповідання) – складний комплекс первісних вірувань і уявлень, початкова форма пізнання і пояснення реального світу, – але в фантастичних образах. Не володіючи іншими засобами пояснення природи, давні люди вдавалися до фантазії. Міфологічний світогляд пройшов кілька стадій: фетишизму, тотемізму та анімізму. Кожна з них, виникнувши, продовжувала існувати, переплітатися з пізнішими уявленнями, через що міфологія – явище різнорідне і складне.

Фетишизм – приписування неживим предметам здатності впливати на долю і здоров'я людей, віра в прикмети і поклоніння речам, об'єктам природи (фетиш – обожнюваний предмет, амулет).

Тотемізм виник тоді, коли людина ще не виділяла себе з навколишнього світу. У родовому суспільстві існувала віра в загальний родинний зв'язок не лише між членами роду, але вважалося, що все живе – люди, тварини, рослини – перебуває між собою в родинних стосунках (тотем – буквально "рід"). Кожен рід мав свого "покровителя" у вигляді тварини (наприклад, північні народи ще на початку XX ст. вважали білого ведмедя, моржа або тюленя таким тотемом).

Третій різновид міфологічних уявлень – *анімізм* (від латинського "душа"), – віра в існування різних нематеріальних істот. На стадії анімізму людина населяла світ добрими і злими духами, які нібито керують вчинками людей і впливають на їх долю.

Релікти (пережитки) міфологічних уявлень у фольклорі трапляються в старовинних піснях, зокрема, в баладах, де зображено чари (свекруха перетворює невістку в тополю; дівчина стає пташкою, щоб відвідати свій далекий рід). У весільних піснях та обрядах зустрічаються різні фетиші: рута-м'ята, що нею квітчають молоду на Поділлі, відганяє "злих духів"; коровай символізує майбутній достаток молодої сім'ї; звичай дарування дівчиною парубкові вишиваної хустки, про який часто згадується у весільних і петрівчаних піснях – це акт "привороту" (як і інші дарунки та "приворотне зілля").

Подібне ставлення до природи надавало первісному мисленню картинного, образного характеру. Міфологія пояснювала оточуючу дійсність за допомогою фантастики, але це був перший крок, зроблений людиною на шляху до опанування природою.

§5. Образний підтекст у мові та звукоінтонаціях.

Якщо проаналізувати мови народів світу, розкрити початкове значення імен, кличок, власних назв, гідронімів і топонімів, то виявиться, що все це прямо-таки насичене образністю. Наприклад, ім'я північно-американського індіанця Вау-гау-манш-кум означає "Той, що іде вздовж берега"; слов'янське "Володимир" утворене із словосполучення "Той, що володіє світом" (миром). Назви ж "Жовті води", "Кам'яне поле", "Сорочий брід" говорять самі за себе: це готові художні образи, що виникли внаслідок перетворення конкретної ознаки (жовта вода) у власну назву.

Як видно, багато слів мови – це застиглі образи, готові метафори (*метафора* – перенесення схожих ознак одного предмета на інший, один з важливих засобів образності в літературі і поезії). Але в давнину образність

виникала з чисто практичних розрахунків. Наприклад, вважалося, що слово має реальну силу впливу на долю і навіть на життя людини (так звана *вербальна магія*). Тому імена, власні назви, звертання завжди будувалися так, щоб названі ними люди чи цілі роди перебували під захисним впливом цих назв. Скажімо, "Ярослав" – "Той, що сяє в славі" (від "ярий" – сяючий, яскравий, звідси ж – Ярило, бог сонця у стародавніх слов'ян), – ім'я, яке покликане оберігати, возвеличувати, наділяти славою і доблестю.

Магічні значення мали не тільки слова, але й рухи, одяг, фарби, лінії, звуки. Намагаючись вплинути на природу, люди вдавалися до звуків, до інтонацій голосу – благальних, вольових, лагідних, грізних тощо. Спершу інтонації були невіддільні від слова. Найдавніші інтонації первісного співу були насичені тим же емоційним змістом, що і мовні. Інтонаційний контур найдавніших "наспівів" був невіддільний від вольових, благальних, грізних тощо інтонацій, які вживалися і в звичайній мові. Лише поступово, протягом десятків тисяч років, усвідомлювалася роль інтонації як музичної якості. Але й зараз можна виявити у фольклорних наспівах той первісний, комунікативний чи магічний зміст (в обрядових піснях).

Вигук "Гу!", вживаний у веснянках, весільних, жнивних, купальських, петрівчаних піснях Полісся – це не що інше, як відгомін давньої магії, заклик-звертання до природи як живої істоти. А оскільки мова цієї "істоти" відома, природно, не була, то люди і знайшли найбільш прийнятну форму спілкування – через звукоемоцію типу вигуку, гукання. Прадавні люди міркували при цьому приблизно так: якщо ми не знаємо мови представників чужого роду, то користуємося жестами та інтонаціями, а інтонації (загрозливі чи миролюбиві) зрозумілі і без слів.

Крім таких простих і прямих реліктів магічних інтонацій, в мелодиці обрядових пісень зустрічаються і узагальнені, втілені у контурі наспіву вигукові чи звертальні поспівки. Наприклад, у веснянці "Ой як, як миленькому постіль слати" можна почути у перших п'яти тактах запитальні інтонації, а у чотирьох останніх – інтонації ствердження.

1

Рухливо

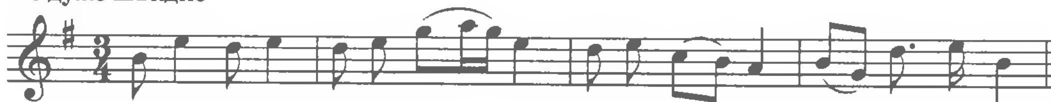


Ігри та пісні, с. 532

У пісні “Зав’ю вінки”, яка належить до гряних (русальних), інтонації звертання особливо відчутні на послідовності звуків *сі–мі–ре–мі*. Тут кожен такт (в меншій мірі хіба що 3-й) варіює одну і ту ж звертальну звукоемоцію.

2

Не дуже швидко



Ігри та пісні, с. 554

Сказане, звичайно, не означає, що саме ці пісні виникли в первісному суспільстві. Розглянуті зразки зберігають деякі принципи, на основі яких формувалися прадавні музичні інтонації, а саме – зв’язок з мовленням, з інтонаціями спілкування (людини з людиною, людини з природою).

§6. Спільні і відмінні риси первісного мистецтва і фольклору.

Як це видно, багато спільного існує між первісним мистецтвом і фольклором. Фольклор, як і мова, значно змінився з тих найдавніших часів, але в ньому, як і в мові, зберігаються ті фундаментальні образні і композиційні основи, які були вироблені у палеоліті. Зараз ми маємо справу з фольклором у його новій стадії розвитку, – тобто, зовні у фольклорі переважає те, що було створене порівняно недавно – півтори-дві тисячі років тому і менше. Те ж, що було знайдене раніше, значно змінилося: частково втрачене, а частково увійшло в глибинні шари фольклору і, щоб його виявити, треба вдаватися до спеціальних прийомів або й досліджень. Фольклор – жива ланка, що з’єднує людство з часами його дитинства, і разом з тим – найцінніше джерело збагачення сучасного мистецтва і літератури.

Що ж є спільного між первісним мистецтвом і фольклором?

Фольклорові частково властива *біфункціональність* (хоча й значно меншою мірою). У фольклорі окремі жанри виконують напівутилітарні, службові функції (трудові пісні, голосіння та ін.), ряд пісень майже виключно співається в обрядах. Зберігаються залишки *синкретизму*, – наприклад, слово і наспів (а в танках ще й рух) невіддільні, і ніколи пісенний текст не декламується, а наспів не існує без тексту. Фольклор, як і первісне

мистецтво, – *колективна* творчість. Для фольклору показова *імпровізаційність* виконання і, отже, *варіантність* і *варіаційність*. Усі ці риси випливають з того, що фольклор, як і первісне мистецтво, живе лише в устах його носіїв, тобто є усною творчістю.

Усність – єдиний спосіб зберігання фольклорних творів, а виконання – єдина можливість їх функціонування.

Отже, підводячи підсумок, слід сказати, що фольклорові властиві (хоч і меншою, і різною мірою) такі ж риси, що і для первісного мистецтва: біфункціоналізм, синкретизм, усність, колективність, імпровізаційність, варіативність (у вигляді варіантності і варіаційності).

Разом з цим у фольклорі відбулися істотні, порівняно з первісним мистецтвом, зміни. Міфологічні уявлення втратили свій живий сенс. Міф уже не живить творчість і фантазію, а лише відтворюється у варіантах, все більше слабне, вивітрюється і перетворюється у казку чи казкові елементи в піснях. Зокрема, це добре видно на прикладах балад чи казок, де чарівні перетворення – не мета, а засіб драматизації, тобто художня умовність, прийоми загострення сюжету. Наприклад, невістка-тополя внаслідок поєднання у баладі реальних явищ (родинний конфлікт) з фантастичними (свекруха зачаровує невістку в деревину) викликає не просто співчуття, але співчуття гостре, посилене майстерним переплетенням у фабулі реальності і фантастики. Невістка-тополя – це і ображена лихою свекрухою невинна людина; і жертва злих чар; і беззахисна тополина, яку рубає сокирою з намови свекрухи милий; і мати, яка тільки й може, що заховати в листі свою маленьку дитину.

У казках, як правило, фантастика – інтригуючий фон для показу і вирішення цілком реальних морально-психологічних проблем: з усіх випробовувань виходить переможцем лише чесний, хоробрий, розумний і добрий герой. Тобто, головне значення фантастичної казки полягає в тому, що ядро її змісту складають моральні принципи.

Порівняно з первісним мистецтвом, для якого була показовою *жанровидо-родова аморфність*, у фольклорі відбувається досить чітка *жанроворордова диференціація*: виразно розмежовується обрядова і необрядова творчість; в обрядовій творчості окремі групи пісень приурочені до певних подій (весілля, жнива, зустріч весни і т. д.); з'явився поділ фольклору на роди – епос (думи, билини, історичні пісні), драму (вертеп, новорічна вистава "Коза"), лірику (побутові, жартівливі пісні тощо).

§7. Проблеми класифікації фольклору.

Вивчення такої складної системи як фольклор було б неможливе без групування споріднених явищ. Таке групування називається *класифікацією.*

При класифікації народної музично-поетичної творчості застосовується три групи критеріїв: літературознавчі, мистецтвознавчі та функціональні. За основу береться літературознавча систематика, що й зрозуміло: адже слову у фольклорі належить першорядне значення. *Літературознавчий* підхід спирається на два показники: спосіб відтворення дійсності (епічний, драматичний, ліричний) та зміст твору.

Мистецтвознавчі критерії застосовуються в тому випадку, коли треба заглибитися у специфіку видів мистецтва, найбільше – в музику чи танець. Так виділяються музика, танець, танцювальна пісня, інструментальна музика і т. д.

Дуже важливим з огляду саме на специфіку фольклору є *функціональний* критерій. Справа в тому, що пісня завжди виконує в житті народу цілком певну роль. Наприклад, одні пісні співаються лише при колисці, інші – тільки під новий рік, або на жнива, або на весіллі. Поряд з такими приуроченими до певної події або часу піснями існують й інші, виконання яких не пов'язане з такими обмеженнями. Функціональний критерій має ту особливість, що за його допомогою можна систематизувати пісні різних народів: пісні у всіх народів світу можуть бути різними, але їх місце – функція – в житті людей нерідко співпадає. Скажімо, колискові пісні існують в усіх народів світу. Є так само танцювальні, любовні тощо.

§8. Рід, жанр, тематична група.

Рід фольклорного твору залежить від способу зображення дійсності, який буває епічним, ліричним, драматичним.

Драматичний рід використовує рольовий розпис та діалог. У фольклорі він поширений найменше. В основному це новорічні вистави та деякі ігрові діалогічні пісні (веснянка "А ми просо сіяли").

До *епічного* роду належать билини, думи, балади, історичні пісні. Іноді сюди зараховують обрядові пісні.

Однак своєрідність обрядової творчості (дія, приурочення, виконання, специфіка ритмомелодики) така значна, що більшість фольклористів відділяють *обрядову* творчість в окрему *родову категорію* фольклору.

До *ліричного* роду належать соціально-побутові (козацькі, чумацькі, наймитські, рекрутські) і побутові пісні (про жіночу долю, кохання, жартівливі, танцювальні та ін.).

Кожен рід ділиться на жанри або жанрово-тематичні групи.

Жанр у музичній фольклористиці – термін, яким позначається група пісень певного роду, для якої насамперед показова єдність функцій. На підставі функціонального критерію виділяють жанри веснянок, русальних, весільних тощо пісень.

Іноді функціональний критерій виявляється недостатнім, – наприклад, в ліриці. Тоді він доповнюється *тематичними* критеріями, – тобто, пісні групуються на підставі єдності змісту. Саме так в окрему групу виносяться пісні про жіночу долю, пісні про кохання, про сирітство, вдівство і т. д. Коли функціональний критерій доповнюється тематичним, тоді вживається поняття *жанрово-тематичної групи.*

Часто терміни "жанр", "жанрово-тематична група", "тематична група" вживаються як синоніми. В будь-якому разі вони підпорядковуються родові і вказують на внутрішнє розгалуження роду.

Рамки жанрів, як і до певної міри родів, у фольклорі не абсолютні. Зустрічаються зразки, які належать відразу до двох жанрових груп, а є й такі, визначити жанрову належність яких неможливо. Це обумовлено як історичним напластуванням, усністю побутування, так і відмінністю класифікаційних схем. У фольклорі перехід пісень з одних жанрів в інші може відбуватися також з причини втрати приуроченості (для обрядових пісень), змін у змісті тексту, міграції пісні в інше соціальне середовище або в інший регіон. Таке явище називають *міжжанровою дифузією.*

Жанри та роди українського фольклору склалися в часі та обслуговували певні потреби. Свята річного календаря, родинні обряди, епіка, лірика і, нарешті, пласт усно-писемної творчості – все це послідовно створює струнку картину історичного розвитку народної культури. Однак далеко не для усіх фольклорних надбань можна знайти мотивовану нішу у жанрово-родовій структурі. Насамперед дитячий фольклор, трудові пісні, інструментальна музика і танцювальне мистецтво становлять досить відособлені системи. Науці досі так і не вдалося знайти універсальну систематику, і різні видові системи (жанри) "мандрують" за їх місцем у різних книгах – особливо дитячий фольклор і трудові пісні. Що ж до інструментальної музики і народних танців, то їх вивчення відособлюється в окремі науки – *етноінструментознавство* та *етнохореологію.*

Дитячий фольклор при розгляді його інтонацій та тематики багато у чому виглядає як консервант уламків давньої міфологічної свідомості. Саме

дитячий фольклор, а також магічні релікти (залишки) обрядових жанрів дають численні матеріали на користь *магічно-релігійної* теорії походження мистецтва.

Але, безперечно, людина здавна також керувалася й практичними інтересами. Тому розділ "Трудові пісні", йдучи після "Дитячого фольклору", покликаний розширити уявлення про джерела культури саме з утилітарного боку. Отже, сусідство цих двох розділів, що утримують багато залишків язичницької давнини у формі, тематиці та інтонаціях, підкреслює взаємодоповнення двох головних стимулів, що спонукали людину до інтелектуальних, моральних та естетичних зусиль – стимулів релігійно-магічних і матеріально-практичних.

Інструментальна музика і народний танець мають деякі функціонально схожі риси. Утворюючи окремі види фольклору, вони "пронизують" численні обряди, дії, побутову звичаєвість. Інструментальна музика вживається при колядуванні (Гуцульщина), у весіллі, на святкуванні обжинок – не кажучи вже про молодіжну "вулицю", вечорниці та бесіди у корчмі (що було показове для старого побуту). І майже в тих самих ситуаціях виконуються танці (за тією відміною, що є пританцівки "під язик" та весняно-літні танки-хороводи, виконувані без інструментального супроводу – зі співом). Інструментальна музика і танцювальні рухи у старій фольклорній традиції не стільки сприймалися як щось самостійне, як насамперед посилювали общинні інстинкти, що лежать в основі колективних дійств і святкувань. Це надавало двом цим видовим системам, з одного боку, обслуговуючого значення. З іншого – вони мали (частково мають і досі) наскрізний характер, створюючи, поруч з піснями, другий і третій виразовий та функційний плани у багатьох обрядах та розвагах.

ОКРЕМІ ВИДОВІ СИСТЕМИ

Дитячий фольклор

§9. Особливості дитячого фольклору.

Дитячий фольклор – багатожанрова система, що складається із прозових, речитативних, пісенних та ігрових творів. До дитячого фольклору зараховують як творчість самих дітей, так і твори, що виконуються для дітей дорослими. Такий поділ виникає з того, що ігрові і ритміко-інтонаційні можливості дітей залежать від віку. У ранньому віці (з перших днів народження і десь до трьох– трьох з половиною років) емоційний, моторний і розумовий розвиток дитини лежить цілком на обов'язку дорослих. Дорослі виконують для дітей раннього віку колискові пісні та різні забавлянки (утішки). Переважна їх більшість – жіночий репертуар.

Другу частину дитячого фольклору становлять твори, виконувані дітьми середнього і старшого віку. До них належать твори, що співаються або ритмічно промовляються: ігрові пісні, дражнилки, лічилки, небилиці, закလички, жартівливі пісні, а також прозові приповідки, скоромовки, загадки, казки. Частина з них складена дорослими для дітей, але велика кількість – це творчість самих дітей.

Багато дитячих ігор є наслідуванням вчинків, обрядів, процесів праці дорослих. Дитячі розваги, отже, паралельно мають і величезний практичний сенс: наслідуючи дорослих, дитина у такий спосіб оволодіває навичками, необхідними у житті, призвичаюється до сівби, жнив, догляду за худобою, роботи на подвір'ї і в домі. Мудрість народної педагогіки – у повсякденному залученні дитини до праці – і безпосередньо, і в ігрових формах.

§10. Колискові пісні.

Колискові пісні починають співати дитині з перших днів її життя. За часів язичництва співові над колискою надавалося значення оберегу: вважалося, що певні інтонації і "магічні" слова можуть вберегти немовля від

хвороб та інших нещасть. Підтвердження "магічної" дії співу над колискою давні люди бачили в тому, що материнська пісня справді впливає на немовля заспокійливо. Згодом первісні уявлення вивітрилися і спів-оберег перетворився на колискову пісню.

Колискова пісня – термін фольклористичний. У народі ще й зараз вживають дієслівних форм: *співати при колисці* або *співати кота*. Вислів "співати кота" виник із звичаю, коли у нову колиску клали кота, гойдали його і наспівували колискової пісні. А після цього ритуалу клали до колиски дитину і співали їй, доки вона не засинала. Тому в колискових піснях часто згадується кіт:

3

Не поспішаючи

А - а, ко - ти - чок, за - хо - вав - ся в ку - то - чок,

пій - мав со - бі миш - ку та й з'їв у за - тиш - ку. А - а, а - а!

Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 345

Загалом тематика колискових пісень широка. Крім зрозумілих дитині образів і сюжетів, використовуються в ролі колискових і інші – в тому числі ліричні, баладні, навіть жартівливі пісні із "дорослого" репертуару. Жінка, співаючи дитині, нерідко, як писав Т. Г. Шевченко,

Свою нудьгу переливала
В свою дитину...

Спів над колискою впливає на дитину мелодією, тембром, розміреною ритмікою. Але з півтора-двох років дитина починає цікавитися і змістом пісень. З цього віку особливо зростає роль близьких дитячому сприйманню образів, в тому числі фантастичних і казкових.

§11. Музичні особливості колискових пісень.

Усі колискові пісні виконуються у повільному або помірному темпі, при основному нюансі *піано*. Співають неопертим, фальцетного тембру звуком. Висотне положення наспіву може змінюватися: одну пісню жінка

співає в низькому регістрі, іншу – в високому; сьогодні вона співає у м'якій грудній манері, а завтра – у фальцетній. Така особливість не властива "дорослим жанрам". При колисці ж манера співу залежить від втоми матері, настрою або й виконуваної у цей час роботи. Наприклад, заколисуючи дитину і співаючи їй колискової, жінка в колишній селянській родині одночасно ще й пряла, вишивала тощо.

Досить поширене у виконанні колискових *rubato*, хоча існує й чітко ритмізований стиль. Характер виконання часто залежить від вказаних щойно факторів – втоми, виконуваної роботи, і значно менше – від особливостей ритмомелодики. Для колискових зворотів типу "а-а, а-а!" (див. пр. 3 – початок і кінець пісні, також пр. 4) особливо показовий мелодичний розспів-вокалізація. Іноді розспів-колисанка набуває розширеного вигляду, перероставши в регулярний приспів, який імітує ритм погойдування:

4

Помірно



Дитячий фольклор, с. 58

У наспівах колискових пісень, крім розглянутих колисанок-розспівів, містяться, як правило, й інші функціональні прикмети заколисування. Наспів складається з коротких, повторюваних, точно або варіантно, поспівок. Показовою можна вважати строфу, яка будується на двох видах таких поспівок: спершу кількаразово експонується одна (пр. 3, такти 1–2), а потім друга (такти 3–4).

У колискових піснях вживано складочислові розміри (6+6), (7+7), (4+4), рідко – інші.

§12. Забавлянки. Небилиці. Пісні до казок.

Забавлянки виконують для маленьких дітей дорослі люди або старші діти. Серед забавлянок надзвичайно багато творів різного змісту. Як пра-

вило, вони короткі. Деякі мають певні “сюжети”, зрозумілі малечі, як усім відома “Сорока-ворона на припічку сиділа”. У найпростішому випадку забавлянки промовляються або рецитуються. Однак є й такі, де вживано розвинену пісенну форму:

5

Жваво

Ко-зу-ню-лю-бу-ню, при-стань до ме-не, ні-чо-го не бу-деш
ро-би-ти в ме-не: у ме-не во-ди-ця ві-кон-цем те-че,
у ме-не го-роб-чик хлі-ба на-пе-че, у ме-не ли-си-ці
спе-чуть па-ля-ни-ці, у ме-не вед-мідь із-ва-рить о-бід.

Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 356

Такий наспів може виконати лише дорослий. Дитину ж приваблює казкова атмосфера, в якій звірі діють і живуть, “як люди”.

Надзвичайно своєрідним жанром фольклору є так звані *небилиці* або нісенітниці. В них розповідається про абсолютно неймовірні речі – настільки неймовірні і нарочито прямолінійні, що вже це одне викликає сміх. Небилиці виконують дорослі дітям від 2–3-х років, коли їм стає доступною парадоксальність змісту. Діти старшого віку співають небилиці самі – один одному та меншеньким. Іноді небилиці можна почути і в середовищі дорослих – особливо за весільним столом.

6

♩= 184

Ко-лись та-ка прав-да бу-ла, що ку-ри-ця та бич-ка при-ве-ла.

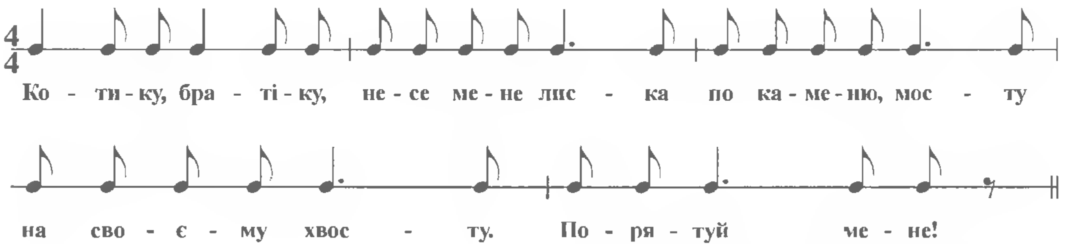
2. А той би-чок та на-ніс я-єчок,
А сту-па на яй-цях си-ді-ла,
А ли-си-ця та хво-стом вер-ті-ла,
3. А без-ру-кий та ті яй-ця покрав,
Та го-ло-му по-за па-зу-ху сховав,
4. А слі-пий та посма-тру-вав,
А ні-мий з кара-у-ла за-кри-чав,
А без-но-гий та в погоню по-бі-жав.

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 533

До улюблених дитячих жанрів належать казки. Значне місце в ряді казок відводиться пісенькам, які оповідач рецитує або співає, де це належить. У казці "Про котика і півника", яку Леся Українка чула й записала на Волині, є зразки і рецитацій, і співу.

Коли лиска схопила півника і понесла, він кричить:

7



Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 362

Котик поспішив на допомогу півникові. Щоб виманити лисчиних дітей, він узяв бандуру, підійшов до хати і співає:

8



Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 362

Рецитації і співи у казках жваво сприймаються дітьми і здавна належать до засобів музичного розвитку дітей.

§13. Музичні особливості дитячих пісень.

Пісеньки та примовки, виконувані дітьми, за їх інтонаційними особливостями поділяються на співані та рецитовані. При цьому грані між співом і речитативом дуже рухливі. Найбільш сталим елементом є ритміка. І в скоромовках, і в закличках, і в лічилках, і в дражнилках, і в ігрових примовках, як правило, діти дотримуються певного ритмічного рисунку і виділяють словесні наголоси, які становлять канву ритмізації. Ритмічні фігури здебільшого засновані на парному групуванні тривалостей. З боку амбітусу наспіви бувають різними. Велике число рецитацій відбувається на одному звукові (або в зоні "розмитих" мовно-музичних інтонацій).

9

Гой-да, гой-да, гой-да, чу-жа ма-ти пой-да.
Па-ша ма-ти па-ні в го-лу-бім жу-па-ні
Хо-де по ба-за-рі, буб-ли-ки ку-пу-є,
Ди-тин-ці да-ру-є.[...]

Дитячий фольклор, с. 323

Багато дитячих пісеньок обмежується двома-трьома звуками. Біхорди і трихорди належать до найважливіших ладозвукорядів. Закличка до сонця у вигляді біхорду:

10

Швиденько

При-йди, при-йди, со-неч-ко, під мо-є о-ко-неч-ко,
бу-де-мо-ся грі-ти, як ма-лень-кі ді-ти.

Квітка, № 501

Ця ж закличка на трихордовій основі:

11



Заглада, № 10

До дуже типових, поширених у багатьох народів світу, належить тритоніка. У пісеньці, що подана нижче, тритоніку використано для звуконаслідування. Звуковисотний контур і ритм відтворює кумкання жаб:

12

Швидко



Квітка, № 581

Досить поширений також спів на двох звуках, розташованих поміж собою в інтервалі терції чи кварти (так звана дитоніка – двозвуччя). Таку манеру інтонування бачимо в гумористичній пісеньці "Савка":

13

Не поспішаючи



Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 353

Перераховані ладозвукоряди становлять характерну прикмету дитячих пісень. Але, звичайно, діти виконують і розвинені наспіви, – зокрема, запозичені з репертуару дорослих. Особливо багато перейшло в дитячий фоль-

клор ігрових веснянок. Такі з них, як "Мак", "Перепілонька", "Заїнька", "Просо" ("А ми просо сіяли") та багато інших розігруються, інсценізуються дітьми.

Трудові пісні

§14. Визначення.

Трудовими вважаються пісні, що виконуються під час роботи з метою організації трудового ритму або задля полегшення процесу праці. Ці дуже давні за походженням пісні (їх ще можна назвати власне трудовими) збереглися в невеликій кількості у російському фольклорі. В Україні вони зникли ще до того часу, як розпочався систематичний запис фольклору.

Під рубрикою "трудових" розглядаються також пісні, приурочені до певного виду робіт. Такі пісні виконуються не під час праці, а перед роботою чи після неї, або в перепочинку, їх називають умовно-трудовими. Невелика кількість умовно-трудових пісень зустрічається у фольклорі і зараз.

Одна з характерних ознак трудових (і певною мірою умовно-трудових пісень) та, що вони, крім основної ритміко-організуючої, виконують також комунікативну і сигнальну функції, їх комунікативна спрямованість (від латинського *communico* – спілкуємось з кимось) полягає у придатності тексту і мелодики для потреб спілкування, для передачі якоїсь інформації. Наявна в трудових піснях сигнальність (лат. *signum* – знак) покликана привертати увагу чи спонукати до певної реакції. Збереглося не так багато комунікативних і сигнальних пісень (в Карпатах), проте вони становлять надзвичайно яскраву і цінну сторінку фольклору.

§15. Особливості трудових пісень.

Трудові співи назвати "піснями" у власному розумінні цього слова можна лиш до певної міри. Серед співу, що лунав під час роботи, переважали не так завершені мелодії, як сигнали-команди. Вони мають форму коротких поспівок, за мелодичним контуром близьких до вигуків чи звертально-мовних конструкцій.

Найдовше трудові співи зберігалися там, де затрималися архаїчні форми артільної праці, скеровані на підіймання чи пересування важких тя-

гарів. В Росії, на Єнисеї та у Поволжі ще в 60-ті роки XX століття фольклористи спостерігали живе побутування та записували трудові й артільні пісні. Навесні 1963 р. записаний і зразок, що подається нижче – "Ой, раз да еще":

14

Энергично. 𝅗𝅥 = 60

Один – Все – Один – Все – Один

Ой, раз да е-ще! Ой, раз да е-ще! Ой, раз

Все – Двое – Все – Двое – Все

да е-ще! Ой, раз да е-ще! Ой, раз да е-ще!

Банін, № 84

Ця трудова приспівка виконувалася артіллю у складі 12–15 осіб. Артіль заводила під східці пристані дві колоди довжиною 15 м і товщиною "в обхват". Колоди встановлювали, використовуючи линву і важелі. "Один чи двоє працюючих подавали команду-заспів "Ой, раз", інші ривком підтягали линву і дружньо підхоплювали приспівку на словах "да еще" (див. пр. 14). Одночасно з цим двоє чи троє крючників довгими важелями трохи підіймали колоду. Коли колода зрушувалася в потрібному напрямкові, заспівувач повторював команду-заспів, а артіль робила ще ривок. Таким чином приспівка повторювалася підряд 5, 10, а іноді 15 разів. Пауза наступала, коли слід було змінити положення важелів, або линви, або самих крючків, без чого подальша робота була утруднена чи просто неможлива"[3].

Опис виконання трудової приспівки "Ой, раз да еще" розкриває головну суть цього жанру в цілому – *командно-організуючу функцію*. Трудові пісні виникають з потреб конкретного різновиду фізичної праці і виконуються тільки під час роботи.

Трудові пісні, мабуть, найменше відповідають поняттю "мистецтво" і є найбільш утилітарними з усіх жанрів фольклору. Вони виникли на зорі людства, ще в палеоліті. Ритміко-інтонаційний фонд трудових операцій накопичувався протягом сотень тисяч років. В міру прискорення розвитку виробництва, виникнення все нових і нових форм колективної праці, відбу-

[3] Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. – М., 1971. С. 27.

валося накопичення, відбір та "омузикалення" ритмів та інтонацій, що супроводили різні трудові операції.

Крім подібних чисто функціональних команд-наспівів є й інший – пісенний тип. В них розвинена мелодика, а сигнально-командна сторона виражається не так яскраво. Здебільшого це трудові пісні вторинного значення і походження. Вони не створюються спеціально під час праці, а беруться з різних жанрів, переважно ліричних, і співаються в ритмі праці.

За свідченням місцевих жителів м. Городенки Івано-Франківської обл., під час праці в каменоломні в балці Ямгора (у 1930-х роках) каменярі, наприклад, у ритмі праці співали популярний варіант пісні "Ой у полі озеречко" на кілька голосів, лиш злегка акцентуючи наспів (напевно, це викликалося періодичністю ударів ломами).

§16. Умовно-трудові пісні.

Якщо найголовніша особливість трудових пісень – це їх невіддільність від ритмів і характеру трудових рухів, то умовно-трудові пісні виконуються з іншою метою: вони впливають на настрій, створюють певний психологічний клімат у гурті працюючих.

Умовно-трудові пісні є двох видів: ті, що містять хоч мінімальні морфологічні ознаки жанру трудових співів, і ті, що цих ознак позбавлені. В останньому випадку це звичайні ліричні пісні (як, наприклад сучасна, що співається "на буряках" – "Удень я працюю, буряк обробляю").

В розряд умовно-трудових ліричні пісні потрапляють виключно тому, що в їх тексті згадується певна робота. Приурочені до сезону і виду праці, вони зберігають пізнавальне значення з огляду на зміст текстів. Що ж до ритмомелодики, то вона або обрядова, або лірична.

Особливо цікаві два різновиди умовно-трудових пісень, що побутують на Закарпатті. Аналіз властивої цим пісням сигнально-комунікативної функції зробив В. Гошовський у статті "Семіотика на допомогу фольклористиці"[4].

Гоєканя – діалогічні пісеньки, за допомогою яких дівчата-пастушки перемовляються, пасучи худобу на різних гірських схилах. Назва народна, пояснюється тим, що на початку пісеньки-сигналу вживається набір вигукових слів "А гоя, гоя!", "Гей, о-я!". Текст щоразу імпровізується – залежно від потреб повідомлення.

---

[4] Гошовский В. Л. Семиотика в помощь фольклористике / Советская музыка, 1966, №11.

15

Вільно. ♩=сса 50

1. А го - я, го - я! Ка - ли - но зе - ле - ней - ка! Гей, по - дай го - лос,

гей, по - дай го - лос, Ту - ду - сьо мо - ло - дей - ка, Ту - ду - сьо мо - ло - дей - ка!

Гошовський, № 118

Наспів має виразне сигнальне спрямування. Перший інтонаційний зворот (текст “А гоя, гоя! Калино зеленейка!”) повторено двічі, його сигнальне призначення очевидне: текст складається з вигуків, у наспіві стрибок на септиму і “коливання” голосу навколо проміжного устою *мі* зі спадом на *до* – це той же “вигуковий фонд”, але у сфері інтонації.

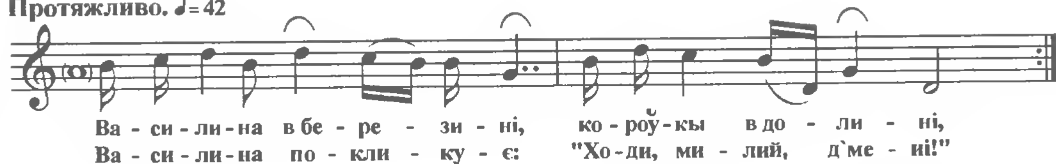
Другий зворот (“Гей, подай голос”) має комунікативне призначення: в усіх строфах пісні саме на цій інтонації відбувається “передача повідомлення” (1. “Гей, подай голос!” – звертається перша дівчина. 2. “Гей, подам голос!” – відповідає їй друга. 3. “Гей, та чи добре ти ся поводит? ” – запитує перша. 4. “Гей, мені добре!” – відповідає друга. У такому плані повідомлення може розвиватися будь-як довго).

Третій зворот (“Тудусьо молодейка”) мелодично повторює першу фразу (сигнальну), але без повернення на тон *мі*. Ця незначна відмінність, проте, помітно послаблює сигнальну сторону фрази і надає їй кадансуючого характеру. Музичну ствердність заключної фрази посилює текст, незмінний протягом усіх строф (тут називається почергово ім’я кожної з дівчат).

Гоєканя бувають жіночі, чоловічі, мішані. Вони відомі також у Західних Карпатах – у словацькому та польському фольклорі, де мають назви helekačky, hojekačky.

До другого різновиду сигнально-комунікативних пісень Карпат належать *копаньовські* пісні. Це також діалогічні співи. Виконуються, коли підгортають, обкопують картоплю (звідси – копаньовські). Під час відпочинку дівчата чи хлопці перегукуються з тими, хто знаходиться далі у полі або з чабанами, що пасуть неподалік вівці:

16



Гошовський, № 38

Наспів має двочастинну будову. Хоча у тексті вигукових слів немає, проте початкові інтонації, які двічі підіймаються до вершини – звуку *ре* ("Василина в березині"), мають виразно сигнальну будову. Мелодичний контур настільки окличний, що його легко було б підтекстувати вигуками. Напевно, в часи виникнення цієї поспівки вона справді формувалася як спільна мовно-музична вигукова структура. Отже, початок наспіву несе ознаки сигнальності.

Друга частина складається із сигнально-комунікативних поспівок ("короўкы в долині"). Комунікативний і разом кадансуючий момент проступає як у спадній будові мелодії, так і в "фанфарних" інтонаціях.

Загалом в копаньовських піснях сигнально-комунікативна функція проявляється менш чітко, ніж в гоєканях, але достатньо очевидно. На прикладах цих жанрів можна бачити, як, втративши колись ритміко-організуючий елемент, трудові пісні поступилися місцем умовно-трудовим, а ці останні у свою чергу витісняються ліричною піснею.

Інструментальна музика

§17. Загальна характеристика.

Народна інструментальна музика становить окремий розділ фольклору. Вона утворює, по суті, окремий рід.

Прості ударні і духові інструменти відомі з давніх-давен. Наприклад, в селі Мізин Коропського району Чернігівської області, під час археологічних розкопок пізньопалеолітичного поселення було знайдено первісні ударні та шумові інструменти – лопатка, стегно, щелепа мамонта, шумовий

браслет та інші, які застосовувалися, певно, з ритуальною метою. Говорячи сучасною науковою мовою, знайдені у Мізині музичні інструменти належать до самозвучащих, ненастроюваних, безрезонаторних та резонаторних (стегно мамонта, у якому було видалено вміст мозкового каналу, що посилювало акустичні властивості кістки). Шумовий набірний браслет, що складається з п'яти пластинок, вживався, напевно, на зразок кастаньєт. Знахідка браслета засвідчує існування танцювального мистецтва, а, отже, і співу в пізньому палеоліті[5]. Кількість знахідок і, особливо, доказ їх ансамблевого використання говорить про достатньо високий рівень музично-інструментального і танцювального мистецтва вже у той час. Мізинська стоянка існувала 20 тисяч років тому.

Сучасна народна інструментальна музика поділяється на три групи:

– кобзарсько-лірницьке мистецтво,

– музика "до танцю",

– нетанцювальна музика.

Кобзарсько-лірницьке мистецтво – це вокально-інструментальна музика. Поняття про неї дається у розділі "Думи". Тут же буде розглянуто дві інші групи – музику "до танцю" та нетанцювальну.

Вживані в народному побуті інструменти можна розподілити за їх функціями на індивідуальні та ансамблеві. Це класифікація музично-фольклористична, основи якої було закладено К. Квіткою[6]. Вона передбачає вивчення місця музики і функцій музичних інструментів у побуті народу – на відміну від інструментознавчої класифікації (за технологічними, або, як зазначав К. Квітка, – формальними ознаками).

До найвідоміших індивідуальних інструментів належать сопілка, трембіта, дримба. Усі вони вживалися (і переважно вживаються й зараз) або як сигнальні (трембіта), або для власного задоволення (дримба, сопілка).

До ансамблевих у традиційному побуті відносяться скрипка, бас (басоля), цимбали, бубон. На них грають лише чоловіки, об'єднуючись у групи, відомі під назвою "троїстої музики". Переважна частина народних інструментальних награвань була створена саме для цих і на цих інструментах, і головним чином – музика "до танцю".

---

[5] Див.: Бибиков С.Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981.

[6] Див.: Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Квитка К. Избранные труды в 2-х т. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М., 1973. Т.II С. 251–276.

Скрипка, крім того, може використовуватися як індивідуальний інструмент, а сопілка іноді вживається в ансамблевій грі. Поділ на індивідуальні та ансамблеві відображує типове застосування того чи іншого інструменту.

§18. Індивідуальні інструменти.

До найдавніших належить *сопілка* – дерев'яна дудочка (в народі її так раніше і називали – дудка) довжиною від 20 до 40 см, переважно з шістьома отворами. Особливо поширена у пастушому побуті, де вживається для власної розваги. Не випадково цей інструмент дуже поширений в Карпатах і Прикарпатті – в зоні розвиненого вівчарства. На Гуцульщині побутують кілька його різновидів. Сопілка на 5 отворів (невеличка) використовується і чабанами, і дітьми, і початківцями. Різновид поздовжньої флейти (до 60 см) в Карпатах і Молдавії зветься *флоєрою*.

Сопілка має значні технічні можливості. Сопілкарі грають пісенні і пісенно-танцювальні мелодії, вдаючись при цьому до рясної орнаментики. Кантиленна гра народним виконавцям не властива. Орнаментика збагачує мелодію і робить її підкреслено емоційною.

Виконавець на *флоєрі* може застосовувати своєрідний прийом: видуваючи повітря, він "включає" грудний резонатор і "гуде" (через ніс) основний тон п'єси. Тим самим утворюється оригінальна двоголоса (бурдонна) фактура.

Потрапивши на Україну ще у XV ст., міцно увійшла в побут *скрипка*. До другої половини XIX ст., коли почалося інтенсивне розповсюдження гармоній, скрипка залишалася найважливішим інструментом – як індивідуальним, так і, особливо, оркестровим. В Карпатах скрипку називають гуслями (або гуслами).

Скрипка має дуже великі технічні і тембральні можливості. Народні скрипалі ще ширше, ніж сопілкарі, вдаються до орнаментики – форшлагів, мордентів, дрібних прохідних та допоміжних нот, застосовують гармонічні фігурації, трелі, глісандо, акценти, подвійні ноти. Деяке уявлення про народний виконавський стиль можна скласти із нотації, зробленої з виконання скрипаля Ф. Щербини з Дніпропетровщини:

17

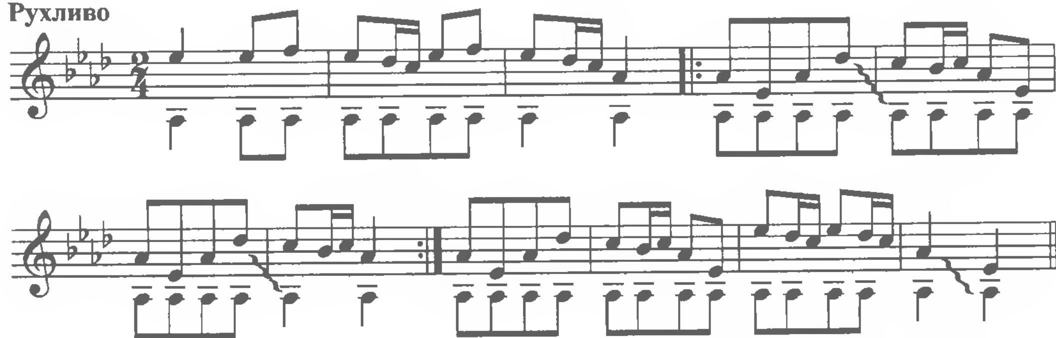
♩= 192

Харків В., с. 54

Дримба поширена у багатьох народів світу, наукова назва – варган. В Карпатах дримба зустрічається мало не в кожній хаті. Останнім часом сталося її відродження, посилився інтерес до дримби в побуті та в самодіяльності. Дримба – інструмент традиційно жіночий, хоч на ньому грають і чоловіки.

Складається дримба з невеличкої підківки та язичка (по-гуцульськи – з *черени* і *міндика*). Дримба затискується губами, ротова порожнина служить резонатором. Смикаючи за міндик пальцем, виконавець видобуває звук. Змінюючи об'єм ротової порожнини, можна деякою мірою впливати також на висоту звучання. Принаймні, місцеві коломийкові і танцювальні мелодії не лише за ритмікою, але й з висотного боку відтворюються гуцулами-дримбарями достатньо впевнено. Граючи на дримбі, виконавець може подавати голосом основний тон. Тоді виникає двоголоса фактура – як у наступному зразку.

18



Інструментальна музика, с. 348

Довга дерев'яна труба (до трьох метрів) *трембіта* – з давнини вживається пастухами-гуцулами з сигнальною метою. Дозволяє відтворити натуральний звукоряд у межах чотирьох октав. У верхній частині звукоряду можна виконувати прості мелодії. Інструмент складний для гри, вимагає не лише вправності, але й неабиякої сили губ і легенів. Звук густий і потужний, відлуння несеться в горах за кілометри.

Пастуший побут східних слов'ян взагалі багатий на духові інструменти. Крім розглянутих сопілки і трембіти, вживається *волинка* (по-народному коза, дуда[7], міх, баран).

---

[7] Слід розрізняти: дуда – це волинка, а дудка – сопілка.

Волинка складається з *міха* (повітряний резервуар із шкіри кози чи барана – звідси й народна назва – коза) і чотирьох трубок: *піддувної* (через неї гравець поповнює у міху запас повітря), *голосової* (на ній виконується мелодія), *басової* (звучить постійно основний тон) та *квінтової*. Дві останні утворюють органний пункт у квінту.

Крім згаданих, існує ще багато інших індивідуальних інструментів, їх істотною рисою є зв'язок із пастушим побутом. Не випадково ті з них, які використовуються до сьогодні, поширені там, де процвітає вівчарське ремесло (Карпати).

§19. Ансамблеві інструменти.

Найпоширенішою формою ансамблевої гри є "*троїста музика*". Назва пояснюється тим, що музикантів (отже, й інструментів), які грають разом, найчастіше троє. Трапляються такі склади: цимбали, скрипка, барабан; скрипка, сопілка, бубон; скрипка, цимбали, бас; скрипка, цимбали, бубон; дві скрипки, бас (або бубон). Три останні склади – оптимальні. З давнини цимбали більше вживалися на заході України та в Білорусії, а басоля – в східних областях України.

Поряд з тим, зустрічаються ансамблі із двох або чотирьох музикантів – їх теж, за народною традицією, називають "троїстою музикою". У наш час надзвичайно поширився дует: гармонь і бубон (або баян і бубон).

Із переліку складів "троїстих музик" випливає, що скрипка, басоля (бас), цимбали і бубон (або барабан) є основними ансамблевими інструментами. Розглянемо їх оркестрові функції та деякі особливості гри на них.

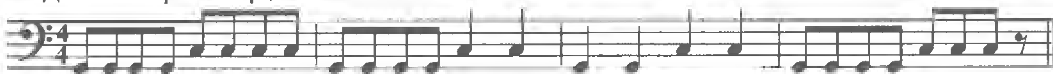
В ансамблях буває дві або одна скрипка. Не дуже вправні музиканти грають на скрипках в унісон (з деякими несуттєвими розходженнями в прийомах орнаментики). Більш обдаровані скрипалі прагнуть, однак, до розподілу функцій. Перша скрипка грає мелодію, застосовуючи усі засоби народного виконавства, які було згадано вище. Динамічна шкала переважно тримається нюансу *форте*, тому що основу репертуару і мету ансамблевої гри становить танцювальна музика (супровід до танців). Перший скрипаль володіє високою технікою, знає репертуар і тому керує ансамблем.

Другий скрипаль повинен мати добрий гармонічний слух і вміти "акордувати" (брати потрібні акорди у певному ритмі). Часто той, хто акордує, тримає скрипку, впираючи її боком у груди, смичком же грає прийомом деташе (на кожен акорд напрям руху смичка змінюється).

Басоля (бас, басок) – народний різновид віолончелі. Буває три- та чотириструнна. Грають смичком. Народні виконавці нерідко тримають смичок у кулаці, сильно і різко проводячи ним по струнах. Басолю виконавець затискує між колінами. Зразки партії басолі, записані І. Чабаном[8]:

19

До козачка грають серединою смичка:



До маршу басують цілим смичком:



Весілля, кн. 2, с. 126

Басоля – надзвичайно важливий інструмент, який забезпечує ритмічну єдність ансамблю, надає звучанню щільності і насичености.

Цимбали – трапецієподібний плоский ящик, над яким натягнено струни – групами по три, що настроєні в унісон. Довші з них діляться поріжком. По струнах б'ють двома молоточками. Народні музиканти тримають цимбали на ремені через плече або на колінах. Останнього часу їх ставлять на ніжки. Основний прийом гри – стакато. Тремоло народні виконавці вживають дуже рідко. Цимбали мають широкі технічні можливості для виконання форшлагів, арпеджіато, глісандо, що сильно збагачує динамічну й тембральну палітру народного інструментального ансамблю.

Бубон (решето, решітко, тамборок) – дерев'яний обруч (решітце), обтягнутий з одного боку шкірою. У стінках решітця прорізано 6 отворів, у які вставляються металеві брязкальця. Тримають бубон або за мотузки, перетягнуті хрест-навхрест з протилежного від шкіри боку, або (рідше) за ручку, приироблену до решітця, або за саму основу (за решітце).

Бубон – незамінний ансамблевий інструмент. Технічні прийоми, до яких вдається талановитий бубніст, нескінченні. Часто саме він опиняється в центрі уваги як слухачів, так і музикантів, що грають разом з ним. Бубніст б'є по шкірі ложкою, пальцями, ліктем, кулаком, коліном, навіть головою і плечима, підкидає його вгору, переносить за спину, проводить середнім пальцем по шкірі поблизу решітця, одночасно сильно видзвоню-

---

[8] Весілля на Сокальщині. Текст і музику записав І. Чабан 1922–1927 рр. // Весілля: У 2-х кн. – К., 1970. Кн. 2. С. 126.

ючи брязкальцями і т. д. Особливо багато прийомів вживається при виконанні козаків, польок, гопаків, – тобто швидкої ритмічної музики.

З другої половини XIX ст. великої популярності набувають різновиди *гармоній*: діатонічна двохрядка, хроматична, "вєнка", а з середини XX ст. – *баян*.

Описані тут інструменти належать до найбільш вживаних. Усього ж в музично-етнографічній літературі їх відомо набагато більше. Наприклад, лише в Карпатах, починаючи з 50-х рр. XX ст. фольклорист І. В. Мацієвський дослідив і описав десятки народних інструментів та їх різновидів, встановив існування своєрідних народно-побутових інструментальних шкіл, вказав імена видатних музикантів-віртуозів.

§20. Інструментальна музика "до танцю".

В інструментальній культурі поєднуються широкі (загальні) закономірності, які зосереджено в ритміці, та різні елементи місцевих традицій. З погляду ритміки в загальнонаціональному масштабі виділяється дві групи: козачково-гопакові та коломийкові форми.

У плані місцевих традицій існує неозора кількість конкретних мелодій. Вони нерідко мають своєрідні власні назви. Наприклад, козачок може мати "приписку": "Васильківець", "Білоцерківець", "Поліський" та ін. При цьому усі вони квадратної форми, швидкого темпу. Власні назви багатьох танців насичені гумором і відображують місцеві звичаї.

В селі Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл. польки називаються: "Татуньо січку ріже, а мамуньо піри дре", "Рах-цях-цях", "А ти звідти, а я звідти" і багато інших в подібному плані. Чим пояснюються такі назви? Перша – уривок з побутового діалогу між парубком та дівчиною (це усмішка з приводу закоханих, які часом не можуть знайти тему для розмови і говорять про речі, смішні для стороннього). Друга ("Рах-цях-цях") – звукопис деяких прийомів скрипкової техніки (старий музикант грає з запалом, бо: "Як я бачу, що молоді танцюють, то мені рука сама ходить!" – так цю назву пояснюють самі місцеві музиканти). У назві "А ти звідти, а я звідти" засвідчено деталь звичаїв колишньої "вулиці" (літніх розваг молоді): дівчата за звичаєм стояли купкою окремо від парубків і запрошення до танцю відбувалося загукуванням на відстані. Дівчина і хлопець сходилися на танець з різних кінців (звідси – "а ти звідти, а я звідти").

Барвистість назв стосується, власне, позамузичного боку танцювальної музики, їх мета – закріпити у побуті популярну в даній місцевості танцювальну мелодію ("Васильківець"), або справити гумористичний ефект (це піддавало запалу і танцюючим, і музикам). На ритміці назва не позначалася.

Ритміка *козачково-гопакової* музики має ту особливість, що рівномірне чергування однакових тривалостей (звичайно вони нотуються восьмими) час від часу перебивається ритмічними укрупненнями (четвертками). Комбінації восьмих і четверток утворюють типові групування танцювальних ритмів: музично-ритмічний дактиль та анапест. Рівномірний рух восьмими та дактилічно-анапестові звороти (насамперед кадансові) створюють виразну ритмічну пульсацію танцювальних мелодій. Схематично її можна зобразити так:

20



За ритмікою до козачково-гопакової групи дуже близькі й інші дводольні танці – кадриль, полька, краков'як. Коли взяти для прикладу польку, то в ній знайдемо ті ж ритмічні угрупування, що і в козачково-гопакових мелодіях:

21

Швидко





Танцювальні пісні, с. 613

Для польки особливо показовий ритм анапеста двох різновидів:

22



Від інших танців польку відрізняють не так за ритмікою, як за особливостями мелодичного руху: вживається повторність однієї групи нот, фігур:

23



У польках, які побутують на Україні, дуже рідко зустрічається затакт в інструментальній музиці, а у співі не трапляється взагалі (тоді як у західних слов'ян затакти досить поширені). Така особливість ритму польки у східнослов'янському фольклорі пояснюється тим, що народним пісням в цілому затакт (і анакруза у віршах) не властиві. Полька міцно увійшла в побут, у Білорусії та в Україні вона вважається національним танцем.

Дещо своєріднішими за ритмікою (хоч і ненабагато) є мелодії краков'яків. Для них типове вживання ритму амфібрахію 24 $\frac{2}{4}$ ♪ ♩ ♪ (інакше – синкопа).

До більшості кадрилей використовуються відомі українські народні пісні (наприклад, "Ой ходила дівчина бережком", "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", а також окремі козачкові та гопакові мелодії, що побутують в даній місцевості).

Група *коломийкових* танців має силабічну структуру (див. розділ "Коломийки. Частушки"), яка орнаментується, залишаючись в основі непорушною.

Переважна частина інструментальної музики "до танцю" – пісенного походження. У старовину, коли не було музик (або дорого коштувало їх запросити), частенько танцювали навіть "під язик".

Особливості інструментальних награвань і варіативності зримо проступають при порівнянні із співаною мелодією, яка послужила основою для інструментальної музики "до танцю"[9].

---

[9] Наспів, який співставлено із партитурою "троїстої музики", взято із збірника "Танцювальні пісні" / Упор.: О. І. Дей, М. Г. Марченко (тексти), А. І. Гуменюк (мелодії). – К., 1970. С. 228. При цьому ритмічні вартості для зручності порівняння скорочено удвічі, наспів транспоновано на велику секунду угору.

25

1

Пі - шла ма - ти на се - ло, греч - ну му - ку до - бу - ва - ти,
гре - ча - ни - ки у - чи - ня - ти,

I
Скрипка
II
Бубон

2

сво - їх ді - ток го - ду - ва - ти. Гоп, мо - ї гре - ча - ни - ки гоп, мо - ї

бі - лі, чо - гось мо - ї гре - ча - ни - ки, на ско - ри - ні сі - ли.

Інструментальна музика, с. 46

Цей приклад також ілюструє типове навантаження окремих інструментів. Перша скрипка завжди варіює пісенний наспів (народні музиканти не вживають контрапункту); друга скрипка "вторує", утворюючи гармонічний та ритмічний фундамент для варіювання першої скрипки; бубон послідовно підкреслює дводольний метроритмічний рисунок танцю (при цьому його ритміка може бути набагато різноманітнішою, ніж в даному прикладі).

§21. Нетанцювальна інструментальна музика.

Порівняно з музикою "до танцю", яка займає панівне становище в народній інструментальній культурі, нетанцювальна музика менше поширена. Незважаючи на це, вона становить яскраву сторінку музичного фольклору, відзначається різноманітністю форм та оригінальністю.

Серед нетанцювальної музики розрізняють два відгалуження: перше – *музика "до слухання"*, яка при усій багатобарвності, становить єдиний функціональний комплекс; друге – усі інші види нетанцювальної музики, які можна визначити як музику спеціального призначення. Сюди належать: награвання виробничого характеру, ритуально-обрядова та сигнально-комунікативна музика.

Усі різновиди награвань спеціального призначення – найцікавіший з науково-етнографічного та історичного погляду пласт інструментальної музики. Все, що збереглося донині або побутувало нещодавно, є реліктами колишніх язичницьких дій, пов'язаних з виробничою магією (вплив на природу, господарчі заняття у супроводі інструментальних награвань), культом предків (награвання біля покійного – як спосіб не тільки віддати шану померлому, але й розважити його "душу" на шляху в "потойбічний світ"), ініціальною магією (використання таких інструментів та звуків, які, на думку стародавніх слов'ян, сприяли успіхові започаткованої справи).

У XVIII–XIX ст. (і ще раніше) у музиці *виробничого* призначення широко застосовувався пастуший ріг. Корови, вівці привчалися до певних сигналів, кожен з яких означав якусь команду.

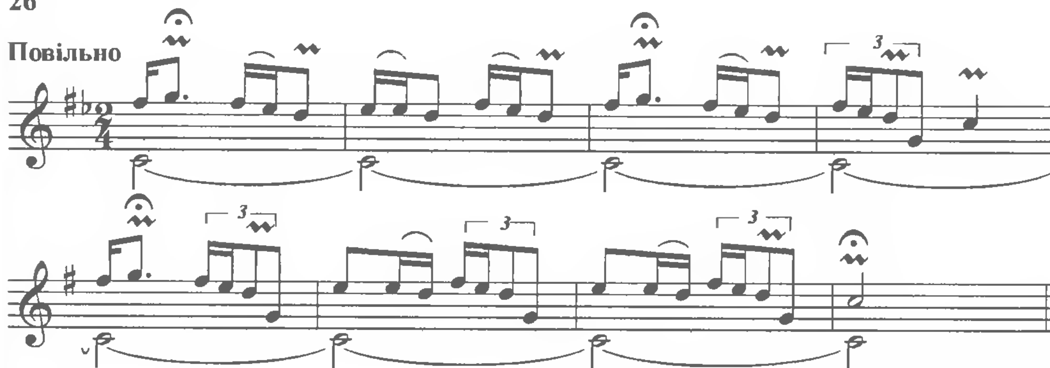
В *ритуально-обрядовій* функції вживаються флоєра, трембіта.

Головне призначення флоєри – виконання пісенно-танцювальної музики (що розглянуто вище). Але в гуцулів флоєра ще й зараз використовується в іншій, дуже специфічній функції: для награвань над покійним. Родичі померлого запрошують музику – гравця на флоєрі – і він "тужить" на інструменті в ніч перед похороном. Специфічне награвання здійснюєть-

ся в імпровізаційній манері (в гуцульських ладах, з підвищеними IV та VI ступенями мінору) в бурдонній фактурі.

Награвання перед покійником:

26



Інструментальна музика, с. 386

Подібно використовується і трембіта. На Гуцульщині існують спеціальні награвання для повідомлень про смерть та похорон.

Але якщо функція флоєри практично тотожна ролі похоронного голосіння, то трембіта більше має *сигнально-комунікативне* значення. Міць і характер її звучання добре пристосовані для передачі у горах громадських повідомлень (у народів Африки таку роль виконують сигнальні барабани). Натуральний звукоряд трембіти сам по собі має фанфарний колорит. Взимку, під час новорічних святкувань трембіта сигналізує про наближення до господи колядників:

Сигнал при підході до хати колядників:

27



Інструментальна музика, с. 387

Навесні, коли вівчарі рушають на полонини, трембіта повідомляє про це спеціальним сигналом "Вівці йдуть перший раз на полонину". Влітку ж вівчарі трембітують, перегукуючись між собою на полонинах.

Музика *“до слухання”* задовольняє естетичні потреби, значною мірою – навіть індивідуальні потреби і смаки (зокрема, самого музиканта). Найвиразніше це властиве для дримби. Грають на ній у вільну хвилину (в хаті, у дорозі, на полонині) здебільшого награвання-імпровізації, на основі місцевих танцювальних (часто коломийкових) мелодій.

Музика “до слухання” виконується на сопілці (флоєрі) та на скрипці. Особливий інтерес викликають народноінструментальні програмні п’єси. Найпоширеніший із сюжетів – з пастушого життя. Його варіанти називаються: “Про бичка”, “Про вівчара”, “Вівчар” тощо або виконуються без назви, лише попередньо виконавець для слухачів оголошує “програму” (зміст). Найпростіша програма формулюється так: “Вівчар загубив вівці. Сумує (плаче). Далі – знайшов і втішився”. П’єску для флоєри з таким змістом чабан В. О. Швець з села Василівки Сокирянського р-ну Чернівецької обл. виконав так (див. пр. 28).

(Вівчар загубив вівці. Сумує)

28

Tempo rubato ♩=120



(Вівчар знайшов вівці і втішився)



КДІК, Чернівецька обл., З

Ці п'єси виконуються і скрипалями. Діапазон виразовості, масштаби форми і, особливо, тембральні ефекти при виконанні на скрипці незрівнянно багатші. Крім виконання "до слухання" пісенних, танцювальних мелодій та програмних награвань, скрипалі з гумористичною метою вдаються до різного роду звукозображень, досягаючи майстерного відтворення звуків сопілки, волинки (дуди), співу птахів, півня і навіть окремих слів людської мови. Цими ж засобами скрипалі користуються і у програмних імпровізаціях.

Танець і рух

§22. Походження танцювального мистецтва.

Для виникнення танцювального мистецтва мали значення дві головні передумови. Перша – емоційно-фізіологічна, друга – пізнавально-практична. Танець здатен активно впливати на настрій, збуджувати почуття радості, впевненості, сили. У цьому полягають *емоційно-фізіологічні* причини бажання танцювати, рухатися. Загалом це властиво багатьом живим істотам. Різні "танці" існують у комах, птахів, тварин – особливо під час шлюбних церемоній. Можна сказати, що емоційно-фізіологічні передумови танцю є притаманними людині від народження.

Що ж до *пізнавально-практичних танців*, то вони почали формуватися тоді, коли мислення людини досягло стану, за якого стало можливе пояснення та опанування навколишнього світу. Оскільки першою формою світогляду була міфологія (з її принципами уособлення природних явищ в образах богів та духів), а методи впливу на природу – магія (чари), первісне мистецтво (включно з танцювальним) було насичене магічним підтекстом.

Найдавніші танці були *імітативними*: в них наслідувалися рухи й поведінка тварин – найчастіше тих, які були предметом полювання. Так само імітувалися (зокрема, в дитячих іграх) виробничі рухи: полювання, збирання їстівних рослин, господарчі дії. Причому, успіх імітації, на думку первісних людей, впливав і на дійсні події. Наприклад, напередодні полювання виконувався мисливський танець. Якщо під час танцю щось відбувалося не так, як слід, полювання або відмінялося, або змінювався його об'єкт. Дуже велику роль відігравали імпровізаційні моменти: танець, як правило, кожного разу в якихось деталях міг видозмінюватися. Це ж, зокрема, засвідчено у XIX–XX ст. мандрівниками та етнографами, які спостерігали танці відсталих племен[10].

---

[10] Миклухо-Маклай Н. Н. Собрание сочинений. – М.– Л., 1950. Т. 2. С. 333.

Танець виник у верхньому палеоліті – тоді ж, як і мистецтво взагалі (не менше 40 тис. років тому). Про це свідчать наскельні рисунки та статуетки танцюючих жінок, вирізьблені з кістки мамонта. Цікаво, що у цих скульптурок напівзігнуті і стулені в колінах ноги. Ступні в такому положенні повернуті всередину (в сучасній сценічні хореографії в основних позиціях ступні розвертаються назовні). Це дало підставу назвати жіночі танцювальні рухи палеоліту "косолапим кроком"[11]. Положенню рук значення не надавалося. Описані пози дозволяли робити жінкам тільки спокійні ритмічні рухи. Дуже схожі пози і рухи спостерігаються й зараз в жіночих танцях малих народів Півночі.

Навпаки, наскельні рисунки палеоліту свідчать про швидкі, запальні й різноманітні танці мужчин.

Супровід палеолітичних танців, як можна судити із знахідок кістяних ударних інструментів, був ритмо-шумовий. В танці використовувався шумовий браслет із пластин-кісток, схожий на кастаньєти[12]. Танець, безперечно, мав магічне призначення (чари, лікування) і поєднувався зі співом.

§23. Види рухів.

Хореографи здебільшого говорять про два основних різновиди танцювальних рухів і фігур: танок і танець.

Проте при фольклористичному вивченні народних танців не слід випускати з уваги й інші, в тому числі не цілком танцювальні рухи. Під час різних свят – побутових, релігійних (хрестини, храм, Новий рік тощо) і особливо на весіллі частенько приспівують жартівливі куплети. І у цей час співаки можуть притупувати ногами, ритмічно похитуватися, плескати в долоні, повертати головою, плечима. Такі рухи, як правило, імпровізовані, виникають вони мимовільно – внаслідок ритміки пісні, яка викликає фізіологічну рухову реакцію на зразок м'язового резонансу. Ці рухи можуть бути помірними, а можуть і переростати в досить темпераментний танець, де кожен поводиться так, як підказує чуття. Спостерігаючи подібні явища, ми можемо міркувати, що таким же шляхом – з імпровізованого "розкачування" – колись, ще в палеоліті виникли обрядові дійства і ритуальні танки.

---

[11] Королева Э. А. Ранние формы танцев. – Кишинев, 1977. С. 67.
[12] Бибиков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981. С. 88–89.

Є й інші різновиди пританцівок. Наприклад, діти, співаючи "Іди, іди, дощику" (закличку до дощу) стрибають на одній нозі. На Гуцульщині побутують парубочі ігри, що виконуються навесні на Великдень, їх призначення – демонстрація сили, вправності, швидкості: "швидкого бігу" ("війна", "курочка", "каповина"), стрибків ("скічки"), непомітного для інших жесту ("тичка", "крейцар"), утримання рівноваги ("дручок", "голубка"), слухової реакції ("сорока"), а також елементи боротьби ("боклажок"). Серед них зустрічаються також танцювальні ігри, в яких присутні різні танцювальні елементи – характерні пози, спосіб триматися у тому ж колі, окремі фігури ("церковці", "війна", "стовп") та акробатичні елементи[13].

Коротше кажучи, в народній традиції існує цілий шар рухів, який не є власне танцями, але його місце й значення не менш цінне з погляду обрядознавства, міфології й соціальної психології. І тут можна провести деяку паралель до співу – до мелодики. Є ряд пісень, що виконуються речитативно, а то й скандуються так, що мелодія не завжди може бути зафіксована. Такий інтонаційний пласт (див. розділи "Дитячий фольклор", "Співанки-хроніки") зберігає прадавню сумішку співаної мови, коли перехід від ладово визначених звуків до мовних інтонацій був типовий і природний. Це була пора інтонаційного синкретизму – нерозчленованості звукового потоку на власне мовний (мову) та музичний. Схоже явище, отже, простежується і в рухові, який супроводжує обряди, ігри, співи: так само можна говорити про моторний синкретизм (від латинського "мотор" – той, що рухає, рух). Перш, ніж виник власне танець із специфічними танцювальними рухами ("простий крок", "притуп", "тинок" та ін.)[14], існували несистематизовані рухи, які виникали з фізіологічних реакцій. Вони й досі займають помітне місце у фольклорі – і просто в житті людини. Однак, коли ці рухи так чи інакше включені у співочий та етнографічний контекст, їх слід описувати й вивчати.

§24. Танки.

Танки (інакше – хороводи, карагоди) – це, в основному, дівочі рухливі ігри, що складаються з різного роду фігур та перестроювань у нешвидкому

---

[13] Сабан А. С. Народні танці. В кн.: Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження /Ред. кол., Гошко Ю. Г. та ін. – К., 1987. С. 355.

[14] В книзі К. Василенко "Лексика українського народно-сценічного танцю" (К., 1971) описано до 600 рухів. Що ж до фольклорних, то поки що немає ні більш-менш їх повного зводу, ні систематизації, дослідження назв та їх походження. Їх кількість не менша.

темпі. Супроводжуються співом і мають здебільшого обрядове призначення, виконуються навесні (веснянки, гаївки, постові) та влітку (на Трійцю, Купайла, у жнива).

Остаточної класифікації танків ще немає. В інтересах найбільш узагальненої класифікації танки зручніше поділити на групи не за конкретними рухами чи змістом, а за головними прикметами утворюваних фігур: кругові, лінійні та ключові.

В танках досить помітно збереглися *імітативні* принципи створення фігур та рухів, які були властиві для первісного суспільства. Наприклад, гра "Мак". Дівчата утворюють коло, а одна чи дві всередині кола розігрують пантоміму. Коло рухається (фігури та пози урізноманітнюються, але так, щоб зберегти вид кола), дівчата співають текст про мак, а ті, що в центрі, показують, як він "росте", як "полють", "жнуть" тощо. Або "Зайчик". Так само утворюється коло, а одна, що всередині, показує усе, про що співають інші. Або "Ой як, як миленькому постіль слати" (див. приклад № 1). Дівчина, що перебуває в центрі кола, показує, як вона стелить постіль для милого – лагідно, з любов'ю. Потім дівчата співають "як нелюбому постіль слати" – і дівчина в колі показує свою відразу до нелюба.

Названі танки належать до *кругових*. В них головну зовнішню фігуру становить коло, в центрі якого відбувається пантомімічна сценка. В інших варіантах можуть бути лови, біганина. Загалом кругових хороводів багато і усі вони різні – як за змістом, так і, відповідно, за рухами.

Важливо відзначити: круговий танок повторюється доти, доки є бажаючі ставати в центр кола. Отже, танок з тими ж рухами і співом міг повторюватися по 5–10 разів. Сенс повторень у тому, що кожна нова дівчина ("зайчик", "черчик", "грушка" тощо) обігрує зміст по-своєму, з властивою їй пластикою, мімікою, темпоритмом.

Лінійні танки здебільшого виконуються двома "шнурками" (шеренгами). Дівчата або йдуть попарно ("Воротар"), або тримаються за руки, одна проти другої, а по руках бігає мале дівча ("Вербовая дощечка"), або, за правилами гри з однієї шеренги усі поодинці поступово переходять до іншої (див. приклад № 29). Цікаво, що спів у танках буває злагоджений, ритмічний, тоді як крокують дівчата не під музику, вільно. Звичайно, можуть іти і "в ногу", однак це або визначені моменти, або новітня звичка. В традиції крок у танках – неузгоджений. Це, між іншим, створює чудове відчуття свободи руху, вільності пластики на фоні злагодженого співу. Однак, коли виконується притуп, тоді ритми співу і танцю співпадають. У пісні-танку "А ми нивку оремо", що був записаний автором цих рядків

1983 року у с. Товстий Ліс Чорнобильського району Київської області, ритмічний притуп робився у 3-у та 6-у тактах. У 6-у такті, крім того, обидві шеренги плещуть у долоні.

29

♩= 60

Одна 1) Усі притуп

1.А ми нив - ку о - ре-мо, о - ре - мо. Зе-ле-на на - ша

притуп Вар. 1)

ру - тонь-ка, жов - тий цвє[т]. У! 7.дів - чи - ну

2. А ми просо сіяли, сіяли.
Зелена...
3. А ми коні випустим, випустим.
Зелена...
4. А ми коні займимо, займимо.
Зелена...
5. А ми коні викупим, викупим,
Зелена...
6. А ми грошей не візьмем, не візьмем.
Зелена...
7. А ми дівчину візьмимо, візьмимо.
Зелена...

Танок виконувався на проводах русалок у центрі села, куди сходилися з кутків перед тим, як рушати на цвинтар. Стають у дві шеренги – одна напроти іншої. Перша наступає, у 3-у такті притупує й відступає на попередню позицію, притупуючи у 6-у такті. Аналогічно в другій строфі діє друга шеренга, а перша у цей час стоїть на місці. В кінці "дають дівчину" і пісня повторюється спочатку, аж доки усі дівчата із другої шеренги не опиняться в першій шерензі.

В *ключових* танках дівчата йдуть одна за одною, тримаючись за руки. Перед веде "царівна" (так говорять на Волині і часто так називається танок), або "ведений" (Поділля). Причому, чоловічий рід слова зовсім не означає, що це має бути хлопець: танки водять дівчата. Ключ, вигадливо звиваючись, обходить намічені точки: два-три деревця, кілочки, або ставлять малих дівчаток. Вони, до речі, у такий спосіб поступово пізнають науку "вести танок". Окреслювані ключем фігури пояснюють і походження цілої групи танків, що мають в народі однакову назву – "кривий танець". Ведуть "кривий танець" вільним кроком і, як правило, "не в ногу".

§25. Танці.

На відміну від танків-хороводів, танці не пов'язані так жорстко з обрядами і в переважній більшості належать до колективних розваг. В більшості танців (гопак, коломийка, полька, краков'як, метелиця, козачок) – швидкий темп та відпрацьовані й відібрані протягом тривалого часу різноманітні ритмічні рухи. На відміну від танків, де хода може не співпадати з ритмікою співу, у танцях відповідність танцювальних рухів ніг та ритміки мелодії є обов'язковою. У традиційному побуті танці звичайно виконуються під інструментальну музику. При цьому часто (хоча в принципі це й необов'язково) супроводжуються співом жартівливих куплетів (див. про це у розділі "Танцювальні пісні"). Танці розрізняються не так за ритмомелодикою (не завжди можна чітко сказати, що певна мелодія – дійсно гопак, а не козак), як за танцювальними рухами. Саме рисунок танцю і рухи ніг є підставою для виділення гопаків, козачків, коломийок, кадрилей та ін.

Різновидів танців надзвичайно багато, особливо якщо брати до уваги їх регіональні відміни. Загалом можна виділити три найбільші групи (за рухами, фігурами, регіонами):

1. Коломийки, частушки та пісні з пританцівками. При усій їх несхожості (в тому числі і в побутуванні: коломийки – захід України, частушки – схід) спільне те, що ці танці значно більше пов'язані із звичками співу і рухової імпровізації, ніж танці козачково-гопакової групи.

2. Побутові танці порівняно недавнього походження (гопак, козачок, метелиця), вони часто супроводжуються співом жартівливих куплетів. Скоріш усього, їх фігури та танцювальні рухи остаточно склалися у XVII–XVIII ст., а деякі – й пізніше.

3. Танці, запозичені з фольклору інших народів – іноді їх називають напливовими або міграційними.

Тепер дамо коротку характеристику танців трьох названих груп[15].

1. *Коломийка* танцюється в західних областях України по-різному – залежно від регіону. Це може бути круговий або парний танець. Цікавий прийом "хрещик", коли дівчата і хлопці почергово роблять крок назустріч, потім назад, знову назустріч, міняючись при цьому місцями. Виконується переважно в рухливому темпі. На відміну від коломийки, "Верховина" має повільний вступ, але далі переходить у власне коломийку.

"*Гуцулка*", також танець західних регіонів, поєднує в собі коломийку та козачок (за ритмікою – друга частина).

Частушки[16] та пісні з вільними пританцівками поширені у Східній Україні. Для їх виконання показові імпровізовані рухи. За характером музичної ритміки вони наближаються до мелодій козачково-гопакової групи – можливо, саме цим можна пояснити поширення частушки на Сході і відсутність на Заході України (бо коломийка становить окрему ритмоструктурну групу мелодій).

2. *Гопак,* вірогідно, виник в чоловічому середовищі – серед козаків та чумаків, в розвагах на ярмарках та в корчмах. Колись це був танець, що вимагав сили, енергії та винахідливості. Не випадково й зараз саме для гопака показові присядки, стрибки, кружляння, на які здатні лише молоді і вправні. Нерідко учасники танцю наче змагаються між собою. Зараз гопак танцюється разом і чоловіками й жінками, хоча ще півтора-два століття тому він був виключно чоловічим танцем.

Метелиця – швидкий танець, серед рухів якого – кружляння, часта зміна фігур – можливо, назва втілює враження від зимової завірюхи. Буває, танцюючі утворюють коло, тоді в центрі може витанцьовувати пара (чи більше), які переважно вдаються до гопакових рухів. Отже, в цих двох танцях спостерігається часткове переплітання фігур та рухів.

Козачок (або козак) на відміну від гопаків виконується за виробленою послідовністю фігур – тобто, для нього мало показова імпровізація. Характерні серед рухів присядки, голубці, колупалочки, доріжки та ін. Темп дуже швидкий, мелодії уквітчуються швидкими дрібними нотами. Важливе значення має жіноча партія, тому танець виглядає як спілкування в рухах мужчин і жінок.

---

[15] Див.: Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. – К., 1963. С. 108–117.

[16] В деяких працях і особливо журналістиці "частушку" називають "частівкою". Однак це неправильно. Такого штучного слова в українській народній традиції не існує. З етнографічного погляду ми повинні користуватися народними термінами.

3. Серед міграційних, напливових танців за ритмікою виділяється дві групи: дводольні (польки, краков'яки, чардаші) та тридольні (вальси й мазурки).

Полька – чеський танок, що виконується парами по колу, як правило, складаючись із двох танцювальних фігур – змінного кроку та кружлянь. Поширений в народному побуті.

Краков'як – танець польського походження, як і полька, виконується парами. Як правило, пари йдуть одна за одною, рухаючись по два такти вперед-назад, вживаються притупи. Так само належить до популярних.

Вальс – поширений в усьому світі. В народі виконується парами з великим часом кружлянь. Часто мелодія вальсу використовується в кадрилях.

Кадриль – досить різноманітний на танцювальні фігури танець. Дуже часто музика кадрилей складається з відомих українських народних пісень, з популярних мелодій. Серед складових кадрилі – мелодії гопаків, польок, вальсів, козачків та пісень. Нерідко фігури кадрилей залежать від змісту пісні. Можна сказати й так, що кадриль – це своєрідне "попурі" – і за мелодикою, і за танцювальними фігурами. Як правило, в кадрилі кількість фігур співпадає з кількістю використовуваних мелодій: кожна мелодія супроводиться власним хореографічним рисунком.

§26. Підсумки.

Якщо танки – це в основному композиції, що утворюють сталі *фігури* (коло, ключ) або почергово – ряд фігур (як в "Огірочках", що "завиваються" та "розвиваються"), то суть танців становлять систематизовані *позиції ніг* та *рухи ніг*.

Танок потребує участі групи виконавців. Причому, індивідуальність кожного зокрема не проявляється (за винятком того, хто в колі виконує пантоміму). Але це також не стільки емоційний порив, як переважно обов'язок показати те, про що співається у пісні-танку. Отже, учасники танку діють лише в масі, сумарно, як живі "блоки", з яких вибудовуються танкові фігури. У цьому, між іншим, проступають релікти язичницької общинної свідомості і психології, коли кожен член племені і роду не усвідомлювався як особистість, а був лише часткою єдиного великого "МИ". Ціле була не людина, а рід, плем'я.

Що ж до змісту танків та їх фігур, то в них так само простежуються релікти міфологічної свідомості. У найдавніших зображальних танках яскраво проступають *пантеїстичні* ("Мак", "Грушка" тощо) та *зооморфні* культи (поведінка тварин – як у "Зайчику") .

Звичайно, вже кілька століть, як магічний підтекст втратився. Танки перетворилися на молодіжні розваги. Однак в силу традиції продовжують зберігатися у змісті та фігурах яскраві свідчення колишнього магічного підтексту.

Зовсім інше спостерігаємо в танцях. Танець може виконуватися і наодинці, і гуртом, і "для себе". Або, наприклад, гопак танцюється гуртом, але кожен при цьому має право танцювати наче сам собі. Яскрава картина такого танцю описана М. Гоголем[17].

"Їм знову перегородила дорогу ціла юрба музик, в середині якої витанцьовував молодий запорожець, заламавши шапку чортом і підкинувши руки. Він кричав: "Шпаркіше грайте, музики! Не жалій, Хомо, горілки православним християнам!" І Хома, з підбитим оком, міряв кожному, хто приставав до гурту, по великому кухлю. Коло молодого запорожця четверо старих виробляли досить дрібно своїми ногами, кидалися, як вихор, набік, мало не на голови музикам, і раптом, присівши, неслися навприсядки й били круто й міцно своїми срібними підковами туго вбиту землю. Земля глухо гула на всю околицю, і у повітрі далеко лунали гопаки й тропаки, вбивані дзвінкими підковами чобіт. Та один жвавіше за всіх вигукував і летів слідом за іншими в танці. Чуприна маяла на вітрі, зовсім розхристані були дужі груди; теплий зимовий кожух був надітий у рукави, і піт градом лився з нього, як з відра". [...] Юрба дедалі росла; до танцюристів приставали інші, і не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе садило танець, найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ і який, за його могутніми вигадниками, названо козачком".

Отже, народний танець – це вже мистецтво, де яскраво проявляється *індивідуальна* майстерність і особистий запал. Виникнення власне танців (як танців ніг) відбулося, отже, за доби послаблення общинної свідомості та формування особистісної психології. Як танок був вершиною і уособленням мистецтва родового строю, так танець став породженням епохи давніх цивілізацій з їхнім культом героїв, що протиставлялися іншій масі людей. То був час, коли на зміну свідомості "МИ" прийшла опозиція – "Я" та "МИ". Колективний характер виконання танців має вже зовсім іншу основу, ніж в танках. У танках об'єднуючим мотивом була *общинно-родова психологія*. У танцях колективність – це вже наслідок спілкування та взаємодії особистостей з високим рівнем *самоусвідомлення*.

У наш час народні танці та ігри найбільш розвинені та урізноманітнені на Гуцульщині. Цей регіон є найбагатшою скарбницею інструментальної музики і танцювального мистецтва.

[17] Гоголь Н. В. Тарас Бульба. – К., 1951. С. 28–29.

ОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР

Календарні пісні

Пісні зимового календаря

§27. Походження новорічних святкувань.

Для виникнення обрядів і пісень, приурочених до зустрічі Нового року, потрібно було поєднання принаймні трьох умов: усвідомлення сезонної циклічності в природі, поява літочислення і суспільна необхідність у новорічних святах. Зміну пір року люди помітили давно. Спершу усвідомлювалися два сезони – теплий і холодний. Якийсь час розрізняли три сезони: холодний, перехідний весняний і літній.

Наступний крок було зроблено на рубежі III–IV тисячоліть до н. е., коли люди настільки вивчили небо, що змогли встановити існування чотирьох сонячних фаз – два рівнодення і два сонцестояння. Тоді саме і закладено початок астрономічного календаря, а разом з тим – початок новорічної обрядовості.

Новий рік у слов'ян, за деякими припущеннями, починався із весняного рівнодення: пробудження природи означало початок нового господарчого і календарного циклу. Весняний Новий рік був властивий і іншим індоєвропейським народам. Про це свідчать, наприклад, латинські назви місяців: September – сьомий, October – восьмий і т. д., December був десятим місяцем.

Відгомін весняної новорічної обрядовості зустрічається у фольклорі багатьох народів. У білорусів і українців – це весняна тематика багатьох колядок і щедрівок, у росіян – знамените свято *масляниці*. Крім того, у білорусів існує жанр весняних величальних пісень, що називаються *волочебними*. В українців (в Галичині, на Надсянні) існують схожі за функцією *риндзівки*. І ті і другі виконуються весною при обході дворів – на зразок новорічного колядування.

Крім свята весняного рівнодення, що було водночас і березневим Новим роком, у стародавніх слов'ян відзначалося також і свято зимового сонця – його поворот на літо. Прикметою служило поступове збільшення дня у грудні. Свято зимового повороту сонця у багатьох слов'янських землях називається, ще й зараз, керечун (Західна Україна), корочун (в Росії), kračun (у Словакії). Назва походить від коротких грудневих днів.

Під тиском християнства язичницькі новорічні обряди і пісні пересунулися з весни на період з 25 грудня по 1 січня (старого стилю). Зрідка також трапляється виконання колядок і щедрівок 6 січня (на водохреща). У різних місцевостях були свої відміни. Наприклад, на Чернігівщині, Волинському Поліссі, в Галичині, Буковині та Закарпатті обходи дворів починали з 24 грудня.

В українському фольклорі існує два види новорічних пісень – колядки та щедрівки. Назва щедрівка походить від щедрого вечора – як здавна називали вечір під Новий рік. Колядка, як припускають, – видозміна латинського calendae (так у стародавньому Римі називалися перші дні місяця) або kalandai – від назви Нового року у Візантії. Цей вплив позначився також на назвах новорічних свят у інших народів: у болгар *коленде*, у румун *колінда*, у абхазців *коланда*. Але самі пісні – колядки і щедрівки – як вище було показано, набагато давніші за ці назви.

§ 28. Тематика новорічних пісень.

Серед усіх слов'янських народів новорічна пісенність найбільше розвинена в українців. Менше пісень в Білорусії, і тільки окремі зразки зафіксовано в Росії (серед них такі своєрідні, як "овсени", "виноградья").

У змісті колядок і щедрівок виразно виділяються дві групи тем: землеробство і сім'я. Новорічні обряди здавна наповнювалися турботою про долю майбутнього врожаю. Не тільки співали "В полі, полі плужок ходить", але, наприклад, парубки, що водили "Маланку" у Подністров'ї, вносили з собою до хати плуг або чепіги і робили вигляд, що орють.

Відголоски віри у чудесну силу слова (вербальна магія) знаходяться у структурі пісень: більшість з них двочастинні – складаються із заспіву і приспіву. Саме у приспіві лунають часто формули побажань та звертань на зразок: "Щедрий вечір", "Добрим людям на здоров'я!", "Святий вечір!". А у звертанні "Ой дай, Боже!" простежується спадкоємність від язичництва, коли подібне звертання звучало "Ой Даждьбоже!" – тобто, звеличувався язичницький бог сонця, в ім'я якого палали ритуальні вогні в дні весняного рівнодення.

Внаслідок того, що колядки і щедрівки майже завжди звернені до конкретних членів родини, їх можна поділити на чотири групи: пісні господареві, господині, парубкові, дівчині.

В колядках господареві основні мотиви – аграрно-господарчі та сімейно-побутові. Йому бажають багатства, здоров'я, його родині – щастя. Господар порівнюється з місяцем, його дружина – з сонцем або зорею, діти – з зіроньками; або дружина – з калиною, діти – з квітами, сам господар – з виноградом. Внаслідок переліку складу членів родини виникають постійні порівняння та епітети, часто з варіантами.

У піснях господині вона вславлюється як дружина, мати, хазяйка. В окремих випадках жіноча привабливість підкреслюється тонкими гумористичними засобами:

А в дядька Тимка гарна жона:
По двору ходить, як місяць сходить,
У хату ввійшла, як зоря зійшла,
За стіл сідає, як золото сяє.
Не садіть, дядьку, жінки коло віконця,
Коло віконця, коло дірочки,
Бо вкрадуть дядину замість дівочки.

Парубок зображувався майбутнім господарем, звитяжним лицарем. Нерідко змальовування військових доблестей поєднується із тематикою сватання.

Дівчина оспівується у трьох ракурсах: її краса та вбрання (вона рівна королівні), її вправність у господарстві (вона вміє і шити, і прясти, і куховарити), і, нарешті, вона величається як майбутня наречена, їй зичать щасливого кохання, весілля. Причому, це може робитися не прямо, а через показ весільної атрибутики:

Що у полі, полі стояла береза.
Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я.
А на тій березі золотая корка,
А з тії корки – золотая чаша,
А із останків – золотая чарка,
А із обрізків – золотий перстеник.

За традицією зберігаються художні образи, які колись були магічними, а тепер це не більше як поздоровлення, висловлювані в дещо гіперболізованих формах. Насиченість колядок і щедрівок піднесеними образами, метафорами (господар – місяць тощо) виникла у часи, коли існувала віра у надприродну силу слова: те, що сказане – так вірили – має збутися. І

новорічні пісні зберегли сліди цієї "магії" словесних побажань-заговорів. Серед них помітно три лінії: захист людини від дії ворожих сил, забезпечення господарчого та сімейного добробуту, передбачення майбутнього (ворожба, побажання тощо). Усі ці риси змісту направлені на ідеалізацію та поетизацію селянського побуту, сповненого в будні тяжкої праці.

§ 29. Виконання колядок та щедрівок.

Від інших народних пісень виконання новорічних пісень відрізняється рядом особливостей.

1. Колядки і щедрівки співаються *конкретному адресатові*, а після виконання співаки отримують якусь винагороду. Через це виконання складається з чотирьох послідовних дій, які передбачають не лише спів, але й дотримання певних правил етикету.

Підійшовши під вікно чи до дверей, колядники запитують ім'я того, кого їм належить величати. Гукають усі гуртом або хтось один: "На кого співать?" Або: "Дозвольте колядувать!" чи "Кому колядувать?" тощо. Господарі відповідають, називаючи, як правило, ім'я хлопця чи дівчини, господаря або господині. Тоді зачинає один, інші підхоплюють.

Далі до кінця співають гуртом, без сольного заспіву (але буває і з сольним зачином). Доспівавши, усі гуртом вигукують: "Добрий вечір!" або "Добрий день!" (в першосічневих щедрівках). Нерідко до цього додаються ще якісь слова, наприклад: "Сто кіп вівса і колядка уся! Добрий вечір!"

2. Особливістю виконання колядок та щедрівок є й *організований характер* колядних гуртів. До колядування готуються заздалегідь. В групу від 4–5 до 8–10 осіб (зрідка більше) об'єднуються парубки, або парубки і дівчата з одного кутка села. Заспівувач або староста зветься на Правобережжі *березою*. В гурт входять міхоноша, на Гуцульщині – також трембітар та скрипаль, іноді ще – два-три танцюристи і рядові співаки.

3. Виконання новорічних пісень випливає з *вікового і статевого поділу* колядних гуртів. Існує п'ять видів об'єднань: дитячі (хлопчики, рідше хлопчики і дівчатка) віком 7–12 років, хлопчачі ("підпарубчаки" 14–16 років), парубочі гурти, мішані гурти (парубки та дівчата шлюбного віку), а також гурти із сімейних пар.

У різних місцевостях свої традиції. Вказані різновиди гуртів показові для Поділля.

§ 30. Структура колядок та щедрівок.

Колядки та щедрівки – дві основні групи пісень зимових обрядових свят. Є місцевості, де колядки і щедрівки не розрізняються співаками. Там, де їх розрізняють, це відбувається на підставі приурочення: колядки співають від Різдва до 31 грудня (ст. стиль), а щедрівки – на Новий рік та на водохреща. Однак, це пізній розклад в народі пісень дуже давнього, язичницького походження.

В науковій фольклористиці розрізнення колядок і щедрівок відбувається на основі складочислової форми. До щедрівок відносять усі пісні розміру (4 + 4) без приспіву та з приспівом і, зрідка, (5 + 5) з приспівом, що має будову (4 + 4). До колядок зараховують пісні структури (5 + 5) з різноманітними приспівами: (3 + 5 + 5 + 3), з 4-складовим приспівом та ін. Звичайно, і серед колядок, і серед щедрівок трапляються й інші форми, зокрема (6 + 6). Ще однією допоміжною ознакою розрізнення колядок і щедрівок служить приспів. Як правило, в колядках це "Святий вечір!", а в щедрівках "Щедрий вечір!".

§ 31. Різновиди зимових обрядових пісень.

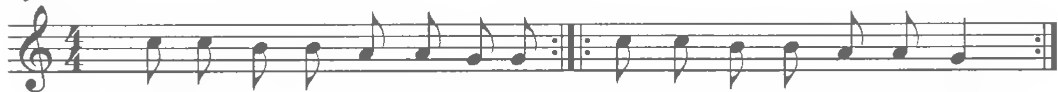
1. *Дитячі* колядки та щедрівки, речитативні вітання. Вони більше поширені на Лівобережжі та на Поділлі. На думку В. М. Гнатюка[18], новорічні та різдвяні дитячі пісеньки, особливо жартівливого змісту – бурсацького походження. Не виключено, що "миркачі" – спудеї (учні духовних закладів XVII–XVIII ст., що співали новорічні пісні) дійсно були творцями частини бурлескних коляд і пародій. Існував, однак, ще один стимул дитячої творчості. З глибокої давнини ведеться звичай так званого "першого полазника" – тобто, першого відвідувача у день 1 січня. За повір'ям, що існувало колись у багатьох народів світу, "полазник" впливав на події майбутнього року. Це були відголоски так званої *ініціальної магії* (система ритуалів перед початком роботи, війни племен, сівби тощо). Позитивно впливати на перебіг майбутнього могли тварини (яких також використовували в ролі "полазників" – заводили, наприклад, в хату корову) та діти. Залишки цих язичницьких ініціальних вірувань і пояснюють звичай приймати дітей-щедрівників зранку 1 січня.

[18] Див.: Колядки і щедрівки. Зібрав Володимир Гнатюк. В 2 т. – Львів, 1914. Т. 2. С. XIV.

Дитячі колядки та щедрівки мають такі особливості: короткі тексти (часто жартівливого змісту), речитативно-декламаційний склад або простенькі наспіви:

30

Рухливо



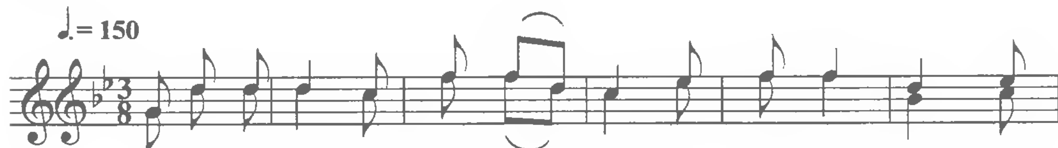
Квітка, № 138

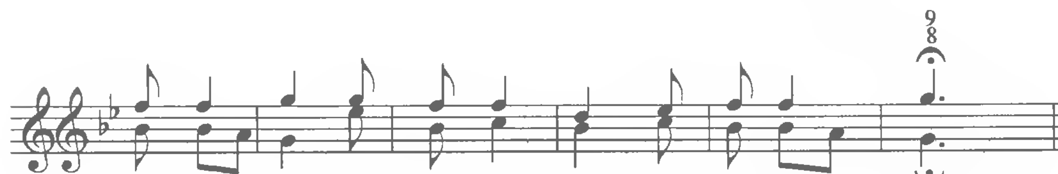
2. Центральну і найбільшу групу становлять *світські* колядки та щедрівки, виконувані дорослими (парубками, мішаними гуртами, гуртами із сімейних пар). Ці пісні лежать в основі усієї новорічної обрядовості, їх розгляду присвячено майже весь даний розділ.

3. Окрему категорію щедрівок становлять пісні про *Маланку*. Вони локалізовані: їх поширення охоплює Подністров'я (відповідні частини Поділля і Молдавії). Лише обмежено "Маланка" зустрічається в Київській, Полтавській областях та в Галичині. "Маланка" як обряд зустрічається у молдаван, які, напевно, запозичили його в українців, але зараз він став частиною молдавського фольклору.

Для пісень про Маланку показовий складочисловий розмір (5 + 4), третна ритмізація (зовні це часто розмір 3/8).

31





КДІК, Чернівецька обл., 6

4. Як і "Маланка", окремо виділяється інша новорічна вистава – "*Коза*". Пісні про козу належать до колядкового типу, їх розмір (5 + 5). Від власне колядкових типів пісні про "Козу" відрізняються такими рисами: в них немає приспіву, наспів часто складається з двох остинатних фігур (які чергуються, повторюються):

32



Колядки та щедрівки, с. 711

Складніші наспіви внаслідок нескінченного варіювання можуть переростати в деяку подібність розвинених музично-драматичних "сценок".

5. *Церковні колядки*. Здебільшого їх джерелом були християнські моралізаторські притчі та епізоди біографії Христа. Наспіви багатьох церковних колядок часто виразні, досконалі і не відрізняються від фольклорної мелодики (або близькі до неї).

§ 32. Музичний склад.

За мелодикою колядки та щедрівки належать до обрядових наспівів. Тому амбітус їх рідко перевищує квінту (не рахуючи приставних тонів, що оспівують устої, зокрема субкварт, рідше – субсекунд).

Мелодико-інтонаційний колорит колядок і щедрівок має такі особливості:

– структурну чіткість, яка проявляється в заокругленості поспівок, розмежуванні основної частини строфи і приспіву;

– переважає тип моторної мелодики, меншою мірою вживано кантиленні наспіви;

– майже не зустрічається речитативно-парландовий тип мелодики, зате широко вживано мелодекламацію (особливо в дитячих пісеньках);

– характерним моментом колядування є розмовні ритмізовані поздоровлення, вітання, приказки, їх, звичайно, цілком до явищ мелодики зарахо-

вувати не можна, але поряд із співом ритмізовані хорові репліки створюють той неповторний колорит інтонаційної стихії, який і становить своєрідність колядних обрядів. До таких розмовних явищ належать згадані вище "На кого співать?", "Добрий вечір!" та ін., різні приказки ("Дайте доходу, а то знесу хату в воду, а від води – ще Бог зна куди!").

Ладові структури колядок і щедрівок належать до типово обрядового пласта, як і мелодика, однак не до найдавнішої його частини. Існує чітка поляризація наспівів на мажорні і мінорні, – значно сильніша, ніж в інших обрядових жанрах. Це – вплив мажоро-мінору. За внутрішньою будовою ладових структур колядки та щедрівки показують велику різноманітність.

Колядки та щедрівки серед обрядових жанрів зазнали найбільшого впливу європейського мажоро-мінору. Найбільше народна основа зовні проступає у вузькоамбітусності наспівів. Мажоро-мінор же вніс деяку хроматизацію і певною мірою гармонічний функціоналізм. Проте в більшості випадків в наспівах з достатньою чистотою збереглися давні ладові основи.

Порівняно з іншими обрядовими жанрами в колядках та щедрівках набагато ширше вживається не тільки унісонно-гетерофонне, але й елементи гомофонно-гармонічного багатоголосся. Поширена втора. Інколи вона поєднується з простими прийомами підголоскового співу. Специфічно колядковим є антифонний спів, який виникає в процесі чергування соліста-хору (береза – хор) або двох груп колядників:

33

За - жу - ри - ла -
що не вро - ди -
За - жу - ри - ла - ся кру - та - я го - ра,
- ла шов - ко - ва тра - ва.
ся кру - та - я го - ра,
ла шов - ко - ва тра - ва.
що не вро - ди -

Колядки та щедрівки, с. 660

К. Квітка припускає, що традиція, коли частина гурту вступає з новим текстом тоді, як інші ще доспівують попередні слова, викликається практичними міркуваннями: колядникам треба обійти багато дворів і вони скорочують таким чином час на виконання пісні. При цьому не порушується урочистість співу. Такий суто практичний розрахунок призвів, як видно, до цікавого і загалом рідкісного для фольклору антифонарію.

§33. Народний театр. Вертеп. "Коза". "Маланка".

Зустріч Нового року супроводиться не тільки піснями, але й спеціальними виставами – живими і ляльковими. Ще й зараз в західних областях парубки носять вертепну шопку (спеціальну скриньку з ліпленими фігурками) та розігрують вистави.

До прийняття християнства на Русі язичництво було основною ідеологією давніх слов'ян. Стародавні язичницькі ігрища (Купало, Русалії, поховальні культи тощо) супроводжувалися ряджениими, масками, танцями, співами. Величезного розвитку дістала "сміхова культура"[19] (в тому числі і під час поховань). Саме з тих часів бере початок традиція скоморохів, перевдягань, весільної "циганщини", новорічних "сміхових" (гумористичних) вистав – вертепу, "Кози", "Маланки" та ін., гулянь на масляну, поширених в Росії.

Елементи народного театру традиційно прикріплені до пізніших різдвяних свят. Саме в період зустрічі Нового року на Україні відбувалися вертепні вистави (вертеп – печера, яр). *Ляльковий вертеп* відомий з XVI ст. Дія розігрувалася на двох поверхах скриньки: перша (релігійна) частина засновується на легенді про народження Христа. Друга частина – світська. Складається вона з ряду побутових сценок, учасники яких – Дід, Баба, Москаль, Дяк, Лях, Корчмар, Запорожець, Циган, Цирульник та ін. Центральною фігурою був Запорожець. Він розповідав про свої подвиги, розправлявся з гнобителями народу, а в кінці примушував тікати Ляха, Корчмаря і навіть саму Смерть з чортами. Запорожець грав на бандурі, співав, усі танцювали.

У першій (релігійній) частині звучала музика культового змісту (канти, псальми тощо), а також релігійні колядки. Друга – повністю спирається на народнопісенний і танцювальний матеріал. Запорожець співав патріотичну пісню "Та не буде лучче, та не буде краще", розігрувалася інтермедія

---

[19] Термін М. Бахтіна. Див.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. – 1965. С. 5.

за змістом відомої пісні "Ой під вишнею, під черешнею". Звучало багато інструментальних мелодій, в тому числі різних національностей – залежно від того, який персонаж діяв на сцені ("Камаринська", "Полька", "Краков'як" тощо).

Ляльковий вертеп зараз не зустрічається, але на заході України продовжує виставлятися *живий вертеп*, де ролі виконуються хлопцями, що відповідно вдягнені і розмальовані. Вони ж співають ряд колядок. Серед дійових осіб вертепу, який виставляється в селах Збаразького району Тернопільської області, – Пастушки (хлопці-підлітки), Біда, Дід, Чорт, Корчмар. Вертеп виставляється у хаті. Перед цим господарів запитують, чи може до них "зайти вертеп". Склад вертепу буває двох видів: з шопкою або з шестикутною зіркою. Заходячи до хати, вертепники ставлять шопку або зірку і коло цього місця розпочинають виставу.

Вертеп – це справжній театр[20]. Є сюжет, ролі, зав'язка, кульмінація, розв'язка дії, декорації, окреслюється навіть "сцена" – місце біля шопки чи зірки. Це музична вистава, бо вона супроводжується піснями, у вертепі беруть участь музики. Кожен учасник вертепу знає напам'ять усі ролі, тому ролі взаємозамінні. Але конкретний діалог чи монолог, як правило, імпровізується (хоча є зошит з записаними текстами).

Великого поширення дістала новорічна вистава "*Коза*". Відома вона практично по всій Україні. Дійові особи – Коза (парубок у вивернутому кожусі, він тримає дерев'яну голову кози із рухомою щелепою, яка може при потребі клацати), Дід (він веде козу за мотузку), Лікар, Городовик, Торговець та ін., хор парубків, які співають колядку "Коза". Дія розгортається в перебільшено-гумористичних формах. Гурт заходить в хату, Дід заводить Козу. Починається колядка про козу. З моменту, коли Дід ударив Козу і вона "умерла", дія переходить в діалог. Торговець намагається купити Козу, Дід торгується. З'являється Лікар, який виліковує Козу. Та оживає і все закінчується загальним танцем під спів парубочого хору. В кінці Міхоноша з Козою обходять господарів і збирають гостинці.

Інша новорічна пісня-вистава "*Маланка*" – також парубоче дійство. Один перевдягається Маланкою, інший – Циганом, ще який – Дідом. Буває, що разом з Маланкою водять "Козу". Циган може водити Ведмедя (перевдягненого парубка), або Коня (двоє хлопців, накриті якоюсь накидкою). Гурт співає щедрівки, а також пісню про Маланку. У хаті Маланка жартує, робить "бешкет", Циган нишпорить по хаті, Дід свариться з Бабою і т. д.

---

[20] Див.: Федас Й. Ю. Український народний вертеп. – К., 1987.

Походження “Маланки” менш ясне, але за усіма ознаками, ця вистава не така давня, як “Коза”.

В язичницькі часи рядження мало магічну функцію. Однак вже з XIX ст. воно втратило первісне значення і стало звичайною новорічною розвагою. Про це свідчить і той факт, що усі три розглянуті вистави – вертеп, “Коза” і “Маланка”– мають спільних персонажів. Отже, колишній розподіл масок і одягу втратив ритуально-магічне значення, перетворившись в елементи гумору і святкових жартів.

Веснянки

§ 34. Походження весняних обрядів і пісень.

Святкування приходу весни поширене у різних народів. Напевно, обряди зустрічі весни існували ще у первісно-общинному суспільстві, але особливої ваги вони набрали в епоху бронзи, у період інтенсивного розвитку землеробства. Стародавнє населення Європи весняним співам і обрядам надавало магічного значення: кличучи весну, вірили, що заговірні формули і ритуальні дії сприяють швидкому пробудженню природи.

Якоїсь певної дати зустрічі весни не існує. Кілька тисяч років тому такою датою було весняне рівнодення. Після християнізації східних слов’ян церква пристосувала до рівнодення свято Благовіщення (25 березня за ст. стилем). Цей день у багатьох місцевостях був початком весняних співів, ігор і танків молоді, які закінчувалися після Пасхи. Крім орієнтації на церковний календар, в багатьох місцевостях існували свої прикмети, за якими починали “весну гукати”. Наприклад, спів веснянок починався 1 березня чи 9 березня, або взагалі у різні числа кожного року. Це залежало від того, коли з’являлися перші проталини у снігу; або – коли річка скресне; або – коли уперше закує зозуля.

Істотна риса веснянок – їх зв’язок з рухом, з танцем. Велике місце рухи займають і в інших календарно-обрядових дійствах – в русальних, купальських, петрівчаних іграх та хороводах. Однак такого розвитку танків, як у веснянках, не зустрічається ніде. На це є своє пояснення: рух в природі, що оживає, переливався у танок.

На Україні весняні ігри і пісні побутують зараз у двох різновидах: веснянок і гагілок. *Гагілки* (інакше – гаївки, ягілки, маївки) виконуються лише

протягом кількох днів на великодні свята в Галичині, на Волині, Поділлі. На Волині існує також назва *рогульки*, які, можливо, належали колись до окремого різновиду венянок-гаївок. Між веснянками і гагілками з функціонального і тематичного поглядів особливих відмінностей немає. Однак якщо гагілки – це танково-ігрові пісні, то веснянки обіймають різнотипні групи молодіжних ігор та пісень, в тому числі й такі, що співаются без руху.

§ 35. Класифікація.

У весняній обрядовості можна виділити такі різновиди:
- пантомімічні сценки та ігри;
- спів весняних пісень-закличок;
- водіння танків та ігор (із співами).

Пантомімічні сценки-ігри збереглися найменше і зараз практично вийшли з ужитку. Ті з них, що були описані спостерігачами, вказують на глибоку давнину традицій зустрічі весни. В них збереглися відгомони слов'янських язичницьких вірувань. Існував звичай випікати із тіста "жайворонків". Діти з "жайворонками" вилазили на дерева, паркани і кликали весну.

Цікавий факт існування обряду "закликання птахів" весною було встановлено студентською фольклорною експедицією КДІК (кер. А. І. Іваницький), що проходила у селі Луб'янка Поліського району Київської обл. Старожили розповідали, що ще у 1930-ті роки була така гра: дівчата, низько прихилившись, ставали "ключем", брали одна одну за руки (перша просувала праву руку між колінами назад, друга бралася за неї лівою, а праву так само просувала назад і т. д.) і бігли навколо села, імітуючи крики журавлів. Це надзвичайно давній релікт – ще з тих часів, коли люди, щоб викликати якесь явище, вдавалися до його імітації.

У березні, коли починав танути сніг, дівчата збиралися групками і починали співати *пісні-заклички*. Їх роль та ж, що і пантомімічних сценок-ігор: прискорити прихід весни і випрохати у природи щедрого літа. Але, крім цього, у веснянках-закличках з'являются нові мотиви у змісті – кохання і парування молоді. До початку весняних співів дівчата заздалегідь готували гарне нове вбрання і прикраси. У призначений час, вдягнувшись, вони виходили на край села, ставали на узвишші і співали. Рухами заклички не супроводжувалися: іноді їх починали співати рано, коли ще лежав сніг або було грузько. Це досить давній пласт веснянок. Найцікавіші зразки збереглися на українсько-білорусько-російському пограниччі.

Весняні танки та ігри – найбільша група творів, вона об'єднує східноукраїнські веснянки і західноукраїнські гаївки, їх типова ознака – нерозривна єдність наспіву, тексту, руху (танець, крок, біг) і виконання (сильний звук, строга обрядова манера, приуроченість, колективність общинно-ритуального характеру). Такий поглиблений синкретизм був властивий первісному мистецтву, у веснянках він зберігся найкраще через їх ігрові форми. Більшість ігрових веснянок виконуються як *кругові* (дівчата утворюють коло або еліпс) та *ключові* (ставши шнурком, виконавці йдуть одна за одною, виписуючи різні фігури і криві лінії). Вчені припускають, що кругові веснянки виникли в епоху поклоніння сонцю (коло, круг – це символ сонця).

§ 36. Виконання: спів і рухи.

В унісонно-гетерофонній манері, завжди хором виконуються веснянки-заклички. Здебільшого це короткі пісеньки. В мелодиці переважає повторно-варіантна структура. Експресія багатьох наспівів спирається на інтонації кличу-гукання, що близькі до мовних окличних (або звертальних) конструкцій. Ця якість наспіву особливо рельєфно проявляється, коли співають, перегукуючись, два хори. Звук подається якнайсильніше – щоб було чути аж до сусіднього села. Для цього стають якнайвище, навіть буває, вилазять на дахи. В Поліссі таку манеру виконавці самі називають "криком".

Зразки таких веснянок було записано фольклорною експедицією КДІК у 1982 р. в Київському Поліссі.

34

♪= 150 -160

Одна

Усі

1.Не стой, вер - бо, над во - до - ю,

хо - лод - на во - да пуд то - бо |ю|. Гу!

КДІК, Полісся, 1

"Гуканки" – це релікти колишніх магічних вигуків, яким надавалося, можливо, апотропеїчної (відлякувальної) сили. Разом з амулетами-оберегами (зокрема, травами і гіллям дерев) колективні "гуканки", на думку наших далеких предків, проганяли, відлякували зиму. "Гуканки", однак, мали поліфункціональний характер і в їх поясненні наука поки що не сказала останнього слова. Вже у XIX ст. "гуканкам" перестали надавати чарівного значення. Зараз в їх збереженні видно лише слідування традиції, а також знаходить вияв розбуджений весною радісний настрій. З художньої точки зору "гуканки" – надзвичайно колоритний елемент виконання.

Танкові та ігрові веснянки мають, порівняно з закличками, виражено моторний характер. Якщо в закличках основну суть становлять темброво-інтонаційні штрихи, то в танках на перший план висувається ритм у його єдності з танцювальними рухами та грою.

В кінці сезону спів веснянок поступово скорочувався, все частіше їх змінювали звичайні гуртові (ліричні) пісні. На зміну весняній обрядовості з настанням теплої пори приходили вечірні розваги, танці молоді на вулиці.

§ 37. Зміст весняних танків і пісень.

Весняна обрядовість пройшла багатотисячолітній шлях розвитку. Тому закономірно, що в тематиці пісень або в ігрових фігурах спостерігається відлуння багатьох минулих епох.

До найдавніших належать пісні, де відображено ставлення до природи, та пісні аграрної тематики. Міфологічні мотиви збереглися в кругових танках, в "кривому танці", у веснянках-закличках. Одухотворення природи ставлення до весни як живої істоти відчувається в словах:

Благослови, мати, весну закликати,
Весну закликати, зиму проводжати.

В деяких формах звертання весна наділяється також "дочкою-паняночкою":

Ой весно, весно, да весняночко,
Де твоя дочка да паняночка?

Тут можна вбачати відголоски одного з найдавніших культів матріархату – культу Рожаниць (дочки й матері як носіїв життя і взагалі життєдайної сили). Його відгомін відчувається у приспівних словах ряду веснянок, де згадується "Лада" та "Лель":

Ой ми в поле виїдем, виїдем,
Ой ми з Ладом виїдем, виїдем.

У приспіві пісні з Поділля "Ой чого ти плачеш, молодая пані" вжито слово "Лень", – яке, напевно, є видозміненням імені "Лель":

Лень з-під горішка
На білім камені.

Ладо і Лель (за іншими версіями Леля, Льоля) – імена двох Рожаниць, старшої і молодшої, матері і дочки[21].

Надзвичайно цікавою з історичного погляду є гра "Кострубонько". "Коструб" – це уособлення природи, яка завмирає взимку і знов щороку оживає навесні. Роль "Коструба" виконує одна з дівчат, інші водять навколо неї танок і, співаючи, запитують: "Чи не виділи-сте де мого Коструба?". Кожна наступна строфа дає по черзі відповіді: "пішов у старости"; "поїхав по квітку"; "поїхав по напій"; "заслаб"; "вже вмер". Коструб – персоніфікований образ зими. Але у новіші часи на язичницькі уявлення, на образ зими-Коструба нашарувалася личина старого нелюбого чоловіка, смерть якого сприймається у хороводі з комічним полегшенням. Символ природи, що періодично завмирає і оновлюється, веде початок з кам'яної доби, він є у фольклорі багатьох народів.

Культ природи (разом з аграрними мотивами) широко відображено в назвах танків та їх сюжетах: "Мак", "Льон", "Груша", "Журавель", "Зайчик", "Горобчик", "Перепілонька" тощо, а також в характері рухів і танцювальних фігур. Треба сказати, що усі без винятку народи пройшли через ту стадію формування культури, коли головним джерелом образів була оточуюча дійсність, яка спершу просто копіювалася. Так, для північних народів показові танці ведмедя, тюленя, моржа тощо, для африканських – рухи лева, антилопи, для австралійських – кенгуру і т. д. Це ж саме спостерігається і у фольклорі слов'ян, де близькість до природи найбільш сильно відчувається у веснянках.

В ряді веснянок збереглися спогади про життєвий уклад і лицарські доблесті часів Київської Русі та пізніших козацьких воєн XVII–XVIII ст. Так, згадуються "городи турецькії", "замки німецькії", війна і облога. Але це все, звичайно, втратило свій історичний сенс і є лише деталями ігрового змісту. Деякі танки нагадують факти феодального побуту: у "Королі" і "Воротареві", у "Мостах" відтворюються картини середньовічних фортець з мостами, ворітьми і мурами, що служили перепонами, які учасники гри або "завойовують", або зображують.

[21] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. С. 416.

Однак найбільша частина веснянок містить любовні мотиви: вибір пари, залицяння, сватання, сімейні стосунки, символічні подарунки, жарти – вічні теми, які хвилюють кожну молоду людину. Найбільш різнобічно розкривається у веснянках дівоча доля: зародження кохання, побачення, думки про шлюб, оспівування дівочої краси, порівняння дівочої і жіночої долі, щаслива і нещаслива любов та доля. Не випадково серед веснянок зустрічаються зразки, за змістом майже тотожні весільним.

§ 38. Форма. Мелодика.

Важлива риса веснянок – зв'язок з танком та ігровими рухами. Цим обумовлюється ряд особливостей форми і ритмомелодики:

1. Поширення форм типу "заспів-приспів" (форма АП, або АБП, або ААП, – наприклад, "Женчик" в обр. М. Леонтовича).

2. Приспіви нерідко бувають розгорнені, їх масштаб може перевищувати обсяг основної строфи. Вони показові для кругових веснянок. В пісні "Зайчику, зайчику, та головка болить" заспів обіймає один рядок, все інше – приспів, під час якого дівчина в колі, яка зображує "зайчика", відтворює зміст приспіву пантомімічними рухами:

35

♪ = 160

Зай - чи - ку, зай - чи - ку, та го - лов - ка бо - лить.

А ні - ку - ди зай - чи - ку а - ні ви - ско - чи - ти, а ні - ку - ди

зай - чи - ку а - ні ви - гля - ну - ти, бо в нас го - ро - да

все ту - рець - кі - ї, бо в нас зам - ки все ні - мець - кі - ї[...]

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 37

3. На відміну від танків, веснянки-заклички приспівів не мають, вони переважно одно- або дворядкові (див. пр. 34).

4. Існує цілий ряд індивідуалізованих форм, які виникають з умов гри або танкових рухів. Іноді вони нагадують "наскрізні" побудови (масштаби і вид інтонаційних зворотів в такому випадку значно варіюються).

Строфіка веснянок – чи не найрозвиненіша у фольклорі. Багатство і нестандартність строфіки має своє пояснення: ці форми склалися під впливом логіки ігрових ситуацій і танкових фігур. Чисто музичні закони формотворення діяли у веснянках значно меншою мірою, ніж в інших жанрах.

До вживаних у веснянках складочислових форм належать: (4 + 3) – "Вербовая дощечка"; (4 + 4) – "А чиї то воротонька"; (4 + 4 + 4) – "Наїхали тури-люди, матко наша" та ін.

Як говорилося, у веснянках панує *моторний тип мелодики*, більшість їх (крім закличок) – ігрові і танкові. Моторика, можна сказати, у веснянках генералізована, до неї зведено майже усі прикмети жанру. Разом з тим моторика веснянок не тільки не справляє враження одноманітності, – навпаки, вона містить таку розмаїтість відтінків, яка не зустрічається в інших моторних жанрах (скажімо, моторика танцювальних пісень ліричного роду значно одноплановіша, тому що чітко розподілена за видами танців – козаків, гопаків, польок тощо).

Значно менше місце належить іншому типу мелодики – мелодизованому речитативу з дуже помітним імперативно-окличним способом інтонування. Така традиція поринає в часи глибокої давнини, коли наказові, окличні, прохальні тощо інтонації вживалися з магічно-заговірною метою.

§ 39. Ладова будова. Багатоголосся.

Веснянки у більшій їх частині належать до стилю ранньофольклорного інтонування. Його риси – чергування замкнутих ладоінтонаційних поспівок, невеликий діапазон наспівів (не ширше квінти), загальний архаїчний колорит.

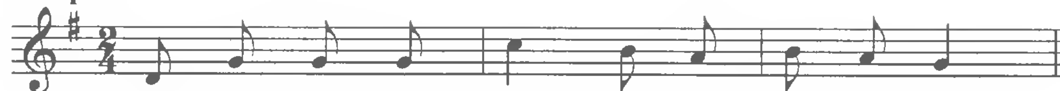
У веснянках поширені такі ладові системи:

– трихорди в обсязі малої-великої терції (див. пр. 34);

– тетрахорди з приставними тонами (особливо субкварта) або без них (здебільшого іонійські та еолійські);

36

Помірно



Сто укр. нар. пісень, с. 8

– пентахорди та пента-гексахорди (див. пр. 37). Останні найбільш поширені;

– комбіновані системи, де сплавлено різні за будовою поспівки (як, наприклад, у пр. 35). Інші різновиди ладо-звукорядів трапляються менше.

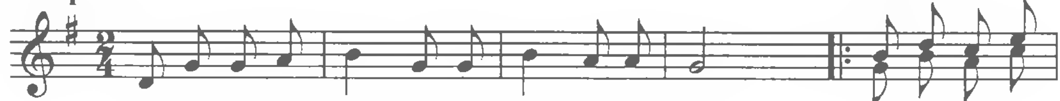
У хоровій фактурі веснянок панує гетерофонія (пр. 34) або унісонно-гетерофонна манера (з випадковими двозвуччями). Ні поліфонічно-підголосковий, ні гомофонно-гармонічний спів у веснянках не дістав помітного поширення. Причина та, що своєрідна поспівково-повторна будова і архаїчна традиція дають небагато простору для акустико-лінеарних пошуків у хорових голосах. В той же час унісонно-гетерофонний колорит веснянок якнайкраще об'єднує в єдиному емоційному пориві колективні зібрання молоді, викликані натхненно-радісним очікуванням розквіту природи і юних почуттів.

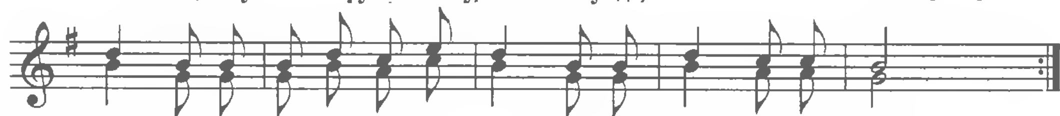
У гаївках, особливо останнього часу, поширилося паралельне голосоведення (терцевий паралелізм).

37

Помірно

Трохи швидше
Приспів





Сто укр. нар. пісень, с. 7

Такі явища вказують на порівняно недавнє походження самих наспівів, які пристосовані для подібного двоголосся. Саме ж терцієве багатоголосся проникло у веснянки наприкінці XIX ст. і особливо поширилося вже у XX ст.

Русальні та царинні пісні

§ 40. Походження русалій.

Для вивчення обрядової творчості слов'ян особливе значення має язичницька культура і язичницькі культи IV–II тисячоліть до н. е.

Первісні уявлення про добро і зло, про прихильні до людини та ворожі їй сили втілювалися в культах упирів та берегинь. Берегині – це русалки, точніше – мавки, польові і лісові русалки, які дбали про врожай, були охоронницями рослинності та сприяли землеробству. За даними болгарського фольклору, берегині – крилаті діви, гарні й привабливі, що порядкували дощем і охороняли посіви. Від часів трипільської культури збереглися зображення обрядових сцен на кераміці, де дівчата, уквітчані гілками зелені, виконують священний танець дощу. Цей же танець зафіксовано югославськими етнографами у XIX–XX столітті[22].

У стародавніх слов'ян русалії (свята русалок-берегинь) святкувалися в пору, коли весна переходила в літо, завершувалися польові роботи і до початку косовиці та догляду за врожаєм був проміжок вільного часу. Назва "русалії" походить від давньо-римського свята троянд ("роз") – rosaria. Античне свято розалій було поминальним. У слов'янських русаліях також значне місце займають звичаї і ритуали культу предків. Після прийняття християнства язичницькі русалії переслідувалися церквою, хоча і не в такій мірі, як купалії. Поступово відбулося накладення русалій, з властивими їм культом померлих, віруваннями в магічні властивості трав і дерев, на християнську Трійцю. З цієї причини русальні пісні іноді називають *троїцькими, семіцькими*. Однак, поширені і давні назви: *гряні* (від давньослов'янського "гряний" – зелений), *гренухи, русальні*. Русалії святкують протягом тижня. Четвер називається в народі русалчиним Великоднем. У понеділок після русального тижня відбуваються проводи русалок.

§ 41. Зміст русальних обрядів та ігор.

Відголоски колишнього поклоніння рослинності добре збереглися в русальному обряді. Це проявляється у клечанні житла, вбиранні дівчини або жінки "русалкою" – у квіти і зелень, ходінні зі співами у ліс та поля.

---

[22] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. С. 17, 602.

У текстах пісень постійно згадується ліс, дерева, плетіння вінків:

Ой зав'ю вінки та на всі святки,
Ой на всі святки, на всі празники.

Поширена така тематика: завивання вінків, випрохування русалками у дівчат чи жінок одягу (намітки, сорочки), русалка загадує сім (чи три) загадок, в лісі на дубку колишеться гойдалка (реля) чи колисочка, дівчата обмінюються подарунками і кумаються.Крім того, значне місце в русальних піснях займають теми кохання, весільні мотиви, сватання тощо. Ця тематика показова взагалі для усіх весняно-літніх пісень – веснянок, купальських, петрівчаних.

На русальному тижні, крім співів, розважалися також іграми та водили хороводи. За літописними свідченнями, особливо масовими вони були за часів Київської Русі і пізніше – десь у XV– XVI ст. Ігрища супроводили перевдяганнями, звіриним маскарадом, квітчанням зеленню, рухливими танками, голосним співом, тому церковники називали їх "бесовскими игрищами". У XIX–XX століттях фольклористами та етнографами описано ряд русальних ігор та звичаїв.

Звичай куматися. Дівчата чіпляють вінки одна одній на шию, обмінюються намистом і хустками. Потім цілуються і вже звуться кумами. Інші навколо пари, що кумається, ведуть танок і співають:

Вишні-черешні розвиваються,
Синє озеро розливається.

Обряд "куст". На Волині, також в околицях Пінська наряджають одну дівчину у вінок з березового, кленового і липового листя, до якого вплітають конвалії, шовкову траву, м'яту тощо. Потім її, схожу на кущ зелені, ведуть від двору до двору, співаючи:

Проведем Куста під гай зелененький,
Зустріне нас да козак молоденький.

Проводи русалок. Останній обряд, у понеділок після русального тижня, ним завершуються русальні і весняні ігри та пісні. В обряді поєднуються уявлення про русалок з культом предків. Проходить по-різному. Ось як, для прикладу, проводили русалок у селах Чорнобильського району Київської області до 1986 року.

Під вечір жінки плетуть із гілочок дерев вінки. Коли починає сутеніти, сходяться по кутах села і починають співати русальних пісень і веснянок. Далі усі сходяться в центр села, звідки ідуть на цвинтар. Там палять вогнище і співають. Десь за північ спів русальних і веснянок припиняється: це знак, що русалок "провели". Тепер починають співати ліричні пісні, балади, жартівливі пісні. Через півгодини-годину, далеко за північ, розхо-

дяться по домівках. Але довго ще то там, то там зринають пісні. Русальні вінки кладуть на городину – "щоб огірки родили" (чи капуста). Раніше русальні ігри і обряди були різноманітніші, включали магічно-заворожувальні функції, супроводилися обходами полів.

Судячи з наспівів, культу рослинності і зв'язків з поминальними звичаями, русалії належать до найархаїчніших серед усіх відомих зараз календарних обрядів. Зміни в проведенні обряду видно, якщо порівняти наведені вище спостереження із більш раннім описом, що його подає К. Квітка: "У північній частині Чернігівської області у перший день Петрового посту під вечір дівчата плели собі вінки та вибирали із свого середовища найставнішу, міцну і високу дівчину в русалки; вони прикрашали її квітами і стрічками. Потім, уже пізно ввечері, коли зійде місяць, дівчата в білих платтях і намистах, з розпущеним волоссям, переплетеним стрічками, одягали собі на голови виготовлені вінки, ставали в ряди, узявшись за руки, і з піснями йшли за село до нив.

До дівчат незабаром приєднувалися парубки, що їхали "у нічне", нашвидкоруч розводили вогнище і стрибали через нього. Дівчата спритно кидали у вогонь вінки і кидалися врозтіч. Дівчина-русалка ловила їх і спійманих лоскотала.

Безперечно, що багато які з обрядів на Тройцю, семик та русальний тиждень відображали стародавнє поклоніння деревам і певне їх одухотворення (вказівки на це знаходимо у піснях та обрядах, що супроводили їхній спів)"[23].

§ 42. Музичні особливості.

Пісні, що співаються на русаліях, складають дві різнорідні групи:

– власне русальні (гряні) за наспівами, змістом та за характером виконання;

– усі інші, співані під час русального тижня на русальних іграх та обрядах. Ця група формується з різних жанрових джерел, але, як правило, на підставі якихось асоціацій (у змісті насамперед, а також за близькістю інших обрядів до русалій – скажімо, у часі: веснянки, петрівчані). Особливо широко співаються веснянки, адже проводи русалок – це в той же час і проводи весни.

[23] Квітка К. В. Русальні пісні // Квітка К. В. Вибрані статті. – К., 1985. Ч. 1. С. 42.

Пісні першої групи (власне русальні) кількісно не так численні, як своєрідні за складом і виконанням. Вони переважно невеликого діапазону (мала, велика терція плюс субкварта), майже завжди завершуються "гуканками". Причому "гуканки" мають різну висотну, звукову і словесну форму ("гу", "у", "і", "уй" тощо), вони можуть бути короткими і довшими, з підйомом на октаву або на квінту-септиму. У співі розрізняється два типи звукоутворення: наспів починається майже сканзією (ледь акцентоване, активне виголошення мелодії), а завершується дуже довгим унісоном, який протягається майже стільки ж часу, як попередня сканзія (див. пр. 38). Завершується рядок "гуканкою".

Серед русальних наспівів виділяється кілька найвживаніших типів:

– двосегментні, з структурою вірша (4 + 4), (5 + 5), (6 + 6), без приспіву;

– ця ж двосегментна структура, але з приспівом. Приспів складається із слів "Ой рано, рано" і другого сегменту заспіву;

– трисегментний наспів, вірш (4 + 4 + 3). Кількість складів може коливатися у бік збільшення:

38

♪ = 156

Одна Усі

Про-ве-ду свою да ру-са-лоч - ку в щи-рий бор, в щи-рий бо[р]. У!

Одна Усі

Йа са-ма пой-ду, мо-ло-де-сень - ка, в тат-ков двор, в тат-ков дво[р]. У!

КДІК, Полісся, 5

Вказані три типи русальних пісень відзначаються близькістю до речитативно-декламаційної манери співу. Мелодика спирається на 3–4-тонові інтонації, часто з субквартою.

Досить поширена в русальних співах пісня, де йдеться про 3 (7) загадок, переважно структури (4 + 4)2, яка ритмізується моноритмічно (однаковими тривалостями), або третно, коли подовжується кожна друга доля.

39

Повільно



Ішов козак дорогою, (2) дорогою широкою,
Зустрів дівку-семилітку, (2) загадав їй сім загадок:
– Ой дівчино моя, Галю! (2) Щось я тебе запитаю:
Що то росте без корінця? (2) Що плететься вверх деревця?
Що то грає – голос має? (2) Що то плаче – сліз не має?
Що то світить круту гору? (2) Що то біжить без прогону?
Що то цвіте без колосу? (2) Що то січе русу косу?
Одгадаєш – моя будеш, (2) не д'гадаєш – дурна будеш!
– Хіба б справді дурна була, (2) щоб я цього не д'гадала:
Камінь росте без корінця, (2) хміль плететься вверх деревця,
Скрипка грає – голос має, (2) сокол квилить – сліз не має,
Місяць світе круту гору, (2) вода біжить без прогону,
Трава цвіте без колосу, (2) журба січе русу косу!

Дніпрова Чайка, с. 29

Зараз русальні пісні поширені в зоні перехідних мовних говорів – українсько-білорусько-російського пограниччя.

§ 43. Царинні пісні.

Як писав І. Кульжинський в "Малороссийской деревне" (1827 р.), цариною або коворотом називали огорожу, яку ставили, щоб оберегти поля від худоби.

Колись був звичай, що вів родовід з язичницьких часів, обходити громадою поля. При цьому співали відповідних пісень. Джерелом такого звичаю були анімістичні вірування. До природи і рослинності люди зверталися у піснях, як до живої істоти, просили її бути прихильною, не шкодити врожаєві: дощам – іти вчасно, сонцеві – не надто палити тощо.

Пісні, що співалися за цариною (інше значення цього слова – засіяне і огороджене поле), звалися царинними. Звичай обходити поля припадав на русальний тиждень.

Ті нечисленні зразки царинних пісень, що були записані у XIX ст., загалом близькі як за змістом, характером виконання (урочистість, звеличення землі, праці), так і за наспівами до колядок. Цю ж близькість виявляє і складочислова структура текстів (часто 5 + 5):

Збором ідемо, полон несемо:
Виходжай, соборе, з села на поле,
А з поляночки на царинойки,
А ви, дівойки, вийте вінойки!

Купальські і петрівчані пісні

§ 44. Походження купальських обрядів.

Розселення скотарських племен у центральній та східній Європі в епоху бронзи (III–II тис. до н.е.) завершилося, як зазначалося вище, переходом до осідлого землеробства (II тис. до н. е.). На тотемно-анімістичні вірування кам'яної доби нашаровується культ сонця.

По усій Європі палали ритуальні кострища, залишки яких постійно знаходять археологи. Ці вогні мали подвійне призначення: як ритуальні жертовні багаття на честь сонця (в залишках знаходять обгорілі кістки собак, коней, вирізані з землі контури лебедів); як похоронні кострища. Якщо у скотарських племен померлих ховали у землю, то в епоху культу сонця первісні землероби покійників спалювали[24].

Свято літнього сонцестояння, поліфункціональне за змістом, об'єднувало в собі елементи магії (вплив на врожай), а також матримоніальні моменти. Існують припущення, що під час горіння кострищ біля води відбувалися шлюбні церемонії.

Шлюбні обряди були приурочені до свята літнього сонцестояння, бо це також пора пишного розквіту природи, надій на благодатний врожай. Не виключено, що потреби продовження роду у свідомості праслов'ян пов'язувалися з уявленням про родючість землі і щедрість природи. Можливо, матримоніальним стосункам у дні літнього сонцестояння надавалося ра-

[24] Див.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. С. 603.

зом з тим магічного значення – сприяти доброму врожаєві. Навіть у християнські часи шлюбні церемонії на Купайла зберігалися ще довгий час – в окремих місцевостях до кінця XVI ст.

Купалії були центральним святом давніх слов'ян, уособленням язичницьких вірувань. Багато що з язичницьких купалій залишається нез'ясованим. Зокрема, немає одностайності і в тлумаченні самого слова "купало". На думку Б. О. Рибакова, зміст назви "купало" походить від "куп" (укупі, купно – тобто, разом). Так само роз'яснюється і друга назва купалій – "собітка" (у лемків, словаків купальські пісні називаються *собітковими*). Схоже, що собітка походить від одного семантичного кореня з купайлом: собітка (собутка) – соботка – событие, тобто, событно – знов-таки, разом, укупі, купно[25].

Купало, Купалії, Собітка – назви давньослов'янські. Ім'я ж "Іван" (Івана Купайла) – пізніша приставка, напевно, десь XV–XVII ст., коли Купайло у свідомості народу почало частково ототожнюватися з християнським святом Іоанна (Івана) Хрестителя.

§ 45. Петрівчані пісні.

У літній обрядовості купальські свята виявляються накладеними на традицію петрівчаних обрядів. Спів петрівок розпочинається з Петрового посту і завершується 12 липня за новим стилем (за церковним календарем – день Петра і Павла, звідси – петрівки). В останні кілька століть внаслідок деформації язичницької міфології під тиском християнства орієнтиром для співу петрівок служить церковний календар (це ж стосується і деяких інших календарних пісень – насамперед колядок і русальних). Тривалість Петрового посту залежить від дати святкування Пасхи (ранньої чи пізньої), тому спів петрівок може тривати від одного до п'яти тижнів. Він розпочинається відразу після троїцько-русальних свят і накладається на купайло і косовицю (сіножать). Слід відзначити ту особливість, що петрівчані обряди і пісні не поширені в ареалах русальної обрядності. Наприклад, на півночі Київської області (Полісся) широко відзначаються русалії. Навпаки, на півдні області побутують петрівки. Петрівки можуть виконуватися протягом усього Петрового посту, причому у цей час інші пісні за традицією співати не годилося.

---

[25] Там само. С. 294–295.

Відсутність відомостей про існування окремого петрівчаного свята в часи язичництва спонукає на такі припущення:

– петрівки колись належали до купальського обряду;

– через переслідування купалій у християнські часи, а також через збіг у часі двох церковних свят (Івана та Петра – між ними усього 6 днів) основна частина стародавніх купальських пісень закріпилася за святом літнього сонцестояння (24 червня за старим стилем), інша ж відщепилася і з мінімальними змінами в тематиці – лише згадки Петрівної ночі – перейшла на Петра;

– згодом петрівчані пісні були спеціалізовані і підлягали ліризації, особливо в пізніх багатоголосих версіях;

– з музичного боку петрівчані пісні також не надто відрізняються від купальських, що спонукає розглядати ці дві групи пісень сукупно (зокрема, з музичного погляду).

§ 46. Тематика.

За змістом пісні діляться на дві групи:

– найдавніші, де знаходять відгомін релікти прадавньої магії, повір'я, обрядові дії язичницьких часів;

– нова тематика (кохання, сватання, весільні мотиви, сімейні стосунки, а також велика кількість жартівливих пісень) почала проникати в купалії з XV–XVI століть, коли різко посилилася ліризація фольклорних жанрів, в тому числі і обрядових, а магічні календарні співи стали все більше сприйматися у світському плані – як розваги молоді. Розглянемо зміст кожної з названих двох груп.

Зрідка в купальських піснях давнього походження трапляються згадки імен богів язичницького пантеону: Лада (старша) і Леля (або Лель – молодша) з культу Рожаниць, Перун (за часів Київської Русі – бог грому і блискавиці, покровитель ратників):

Гей, око Лада,
Леле Ладове,
Гей, око Ладове,
Ніч пропадає,
Бо око Лада
З води виходить,
Ладове свято
Нам приносить.
Гей, Ладо!
А ти, Перуне,
Отче над Ладом.
Гей, Перуне,
Дай дочекати,
Ладе купала. [...]

Широко представлені повір'я, пов'язані з вогнем та водою: купальські пісні співалися найчастіше біля води; на березі рік чи озер палили вогнища, влаштовували ігри, співали пісні, прикрашалися зеленню, стрічками; робили опудала (Марену, Коструба, Купайла та ін.). Опудала спалювали або топили у воді. У воду ж дівчата кидали вінки і ворожили на них. Ці образи згадуються в купальських піснях:

Наша Маринка-купалочка,
Посеред моря купалася, (2)
На бережечку білилась, (2)
Вийшла на улицю, хвалилась [...]

В тематиці новіших пісень (друга із вказаних вище груп) велике місце відводиться коханню. Це не випадково: з одного боку, Купало, втративши ритуально-магічну підоснову язичництва, (як і інші календарні обряди) стало святом молоді; з другого боку, тематика кохання і шлюбування була властива і давнім язичницьким купальським обрядам, – отже, мотиви кохання природно продовжують традицію з глибини століть.

Надзвичайно інтенсивно у купальському обряді (навіть більше, ніж у веснянках) розвинуто прийоми жарту, сміху, навіть сатири. Засоби гумору, по суті, виступають інструментом флірту, залицяння. Завдяки їм створюється атмосфера невимушеності, доброго настрою. А це сприяє паруванню молоді. Жарт стає провідним з того моменту, коли розкладають купальський вогонь. Апогей купальського свята – стрибання через згасаюче вогнище. Нерідко пісеньки гострі, дошкульні.

§ 47. Купальські й петрівчані ігри та обряди.

Купальські обряди та ігри дуже різноманітні, якщо враховувати усі територіальні відмінності. У загальних рисах обряд проходить в такій послідовності: ставиться купальське деревце, навколо якого водять танки і співають пісні; розпалюється вогнище, через яке потім стрибають; розривають деревце; топлять у воді або спалюють опудало (Марену, Купайла); пускають вінки у воду; водять танки і співають усю ніч. Найважливішими є дві групи дій: приготування і розпалювання вогнища та ігри навколо нього; обряди і ворожба біля води.

У віддалені історичні часи купальські обряди вважалися магічними, а купальські вогні – жертовними і водночас очищувальними. Напередодні Купайла чоловіки та жінки йшли у ліси, на болота, де збирали зілля, копа-

ли корені, після чого готували з них ритуальні напої. Потім розпочиналося насичене танцями і піснями нічне гуляння. Плели також вінки, квітчалися зеленню, ставили опудала, які теж вбирали в одіж і зелень.

Певно, збирання трав і зелені привело до появи красивої легенди про цвіт папороті, яка зацвітає лише в ніч на Івана Купала. Той, хто знайде квітку папороті, буде щасливий (в інших версіях – багатий); або – буде щасливий у коханні; старий чоловік – помолодіє. Проте квітка не дається в руки просто так, її охороняє різна "нечисть" – відьми, упирі, які від того, хто хотів би оволодіти квіткою, вимагають кривавих розписок, продажу душі та ін. Це повір'я породило звичай ходити на прогулянки в купальський вечір в ліси, балки, улоговини і луги. Йдучи, співають купальських пісень.

Інший купальський звичай – розпалювання вогнища. Він був поширений по усій Європі і в Індії. Про значення і вагу ритуальних вогнищ можна судити з того, що, наприклад, в середні віки у Франції запалювати перше купальське вогнище доручалося тільки королеві.

У XIX ст. Купайло втратило магічні риси і перетворилося на молодіжне свято. Один з описів молодіжного купальського вечора на Волині належить Лесі Українці.

Хлопці десь крадуть козуб і тягнуть його селом, їм влаштовують перейми: виносять різне паливо. Усі, хто приходить до вогнища, мають нести тріски. У Звягельському повіті дівчата вбирали деревце-купало, водили танки, хлопці тим часом скачуть через вогнище. Далі хлопці хапають "купало" і кидають у річку. Дівчата ворожать на вінках: кидають два вінки і коли ті спливуться докупи, – це знак, що вона буде восени разом з коханим[26].

В ряді місцевостей стрибання через вогонь було замінене стрибанням через "купайло", завите кропивою (певно, за аналогією, коли вжалишся кропивою, пече, "як вогнем"). Такий обряд було описано О. Малинкою в Ніжинському повіті в кінці XIX ст.: зв'язували навхрест дві палки, квітчали. Це опудало називалося Іваном. Посеред вулиці ставили жмут зв'язаної кропиви і стрибали через неї. Лунали співи, водили танки. Потім "Івана" кидали у воду. Іноді "Івана" лише "купали", а тоді розривали. Кожна дівчина брала кілька квіток і берегла їх до Петра. На Петра квітки кидали в воду: вважалося, що куди вони попливуть – у той бік, дівчині судилось іти заміж[27].

---

[26] Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К., 1971. С. 90–91.
[27] Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. – К., 1963. С. 36.

Існував також звичай зустрічати сонце напередодні Петрова дня. Молодь цілу ніч гуляла, співаючи пісень, водила танки, а на світанку ішли десь на пагорб зустрічати сонце. За народними віруваннями, схід сонця напередодні Петрова дня вигравав незвичайними барвами. Певно, цей звичай був колись дуже поширеним. Адже у петрівчаних піснях дуже часто зустрічаються нарікання на "коротку ніч петрівочку" і на те, що "не виспалася наша дівочка".

За даними А. Ф. Завальнюка, який займався вивченням купальсько-петрівчаних пісень, їх розповсюдження має таку конфігурацію: на півночі України – це суцільна смуга білорусько-українського пограниччя; на Лівобережжі – Київщина, Чернігівщина, Полтавщина, Сумщина, Харківщина; на Правобережжі – подільсько-волинський регіон (Вінницька, Хмельницька, Житомирська, Рівненська, Волинська і західні райони Черкаської області). Для Волинсько-подільського регіону характерне купальське деревце, на волинському Поліссі до нього приєднується також купальське вогнище. На Лівобережжі переважають ляльки-опудала ("Марена", "Купало", "Кострубонько", "Іван" тощо), а також ставлять деревце. По усій території України навколо деревця чи опудала водять танки[28].

§ 48. Музичні особливості.

Серед купальсько-петрівчаних пісень виділяються чотири основних типи.

1. Пісні складочислової структури (5 + 4) "Ой на Івана, на Купайла" (див. пр. 40). Вони особливо поширені на Лівобережжі, Поділлі, на Київщині.

2. Пісні з будовою (6 + 6) + П (приспів):

Через наше сельце везено деревце.
Калино-малино, ягодо червона.

Варіанти цього типу переважно зосереджені в подільсько-волинському регіоні.

3. Пісні з будовою (4 + 4 + 3) "Та ходила Уляночка по межі" (див. пр. 38). Цей тип особливо показовий для петрівчаних, а також русальних пісень. Розповсюджений дуже широко (відсутній тільки у Західному Поділлі та лівобережному Поліссі).

---

[28] Завальнюк А. Ф. Типология украинских летних обрядовых песен и их восточно-славянский субстрат. Автореф. канд. искусствоведения. – К., 1983. С. 11–20.

4. Пісні з будовою П(4 + 4)П – так званий "обрамлений" тип , з початковим і кінцевим рефреном. Поширений на Лівобережжі і в Подністров'ї. Бувають варіанти без початкового рефрену, кількість складів може варіюватися (див. пр. 43).

За ладом і мелодикою (внутрішня будова та амбітус) серед купальсько-петрівчаних пісень можна виділити:

– терцієво-квартовий різновид, часто з субквартою, інколи із субсекундою – ці наспіви несуть ознаки архаїчності, мають яскраво виражений обрядовий відтінок:

40



Ой на І - ва-на на Ку - пай-ла тамлас-ті - воч - ка ку - па - ла - ся.

ІМФЕ, Хмельницька обл., 4

– квінтовий різновид – він споріднений з попереднім, відзначається лише розширенням амбітусу, появою двоопорності і, як наслідок цього, деякою "лірризацією";

– усі інші пісні, які лише умовно можна зарахувати до купальсько-петрівчаних (в основному, за приуроченістю і тематикою, ритмо-мелодика ж їх здебільшого або лірична, або моторна), досить різнорідні і не становлять чогось єдиного за своїми ладоінтонаційними характеристиками, серед них багато танків.

41

Ходою



Ой ніх - то ж там не бу - вав, де ся я - вір роз - ви - вав.



Ой я - во - ре, я - во - ронь - ку зе - ле - нень - кий!

Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 111

Склад купальських наспівів (строфіка, принципи ритмомелодичного розвитку, мелодичні контури поспівок) зберігає ознаки, формування яких слід віднести до дуже давнього часу. Серед них – вживання специфічних приспівів ("Купала, на Йвана"), їх мелодика і досі несе ознаки закличних інтонацій – релікти язичницької магії (залишки "заговірних", "чаклунських" звукоформ, які, зокрема, в дуже видозміненому вигляді все ж прослуховуються у заклику "Іване, Йвашечку" – див. пр. 43).

Отже, в купальських піснях прослідковуються залишки виконавської традиції, яку можна назвати ритуально-сугестивною (тобто, скерованою на навіювання певного емоційного стану, – в даному разі можна припустити, що в давньоруських купаліях спів, рух і слово направлено діяли в бік все більшої екзальтації, збудження учасників обряду).

Дещо окремо стоять собіткові пісні. Вони загалом належать до новішого пласта купальської пісенності, де засоби виразності не містять відголосків такої давнини, про які щойно говорилося. Собітковим пісням властива підкреслена гра ритмікою – синкопи, протиставлення ритмічних "прискорень" та "уповільнень" (порівн. у пр. 42 кожен двочетвертний такт з чотиричетвертним).

42

Помірно

А на Я - на, на Я - нонь - ка, а на Я - на,

на Я - нонь - ка го - рі - ла нам со - бі - тонь - ка

Ігри та пісні, с. 574

Купальські і петрівчані пісні виконуються колективно (гуртом), в унісонно-гетерофонній манері. Зустрічається також розподіл строфи на сольну і хорову частини:

43

♩=54 Одна

1.Де ку - пав - ся І - ван, до - ве - деть - ся й нам.

Усі

І - ва - не, Йва-шеч [ку] !

Одна

2.І - ва - не, Йва - шеч - ку!

Че-рез на - ше се-ло піч ве - зе - но.

Усі

І - ва - не, Йва-шеч [ку] !

ІМФЕ, Київська обл., 5

Така фактура склалася ще за часів, коли купалії відбувалися як серйозне язичницьке свято. Волхв (жрець) виголошував магічну частину обрядового тексту, а община підхоплювала повторюваний, як правило, незмінний приспів.

Жниві пісні. Косовиця

§ 49. Джерела аграрно-виробничих обрядів.

Археологічні знахідки свідчать, що в епоху неоліту (новий кам'яний вік, 8 – 3 тис. до н.е.) у Подніпров'ї сіяли просо, ячмінь, пшеницю, овес. Однак достатньо високого рівня землеробство досягає пізніше – в епоху бронзи.

Протягом значного проміжку часу (від V тис. до н. е. і до початку н.е.) поряд з розвитком землеробства змінюються погляди людей на світ, явища природи. У своєму розвиткові ці погляди набували єдино можливої на той час – міфологічної форми. Нові землеробські уявлення і культи нашаровувалися на міфи кам'яної доби.

Спостерігаючи циклічність в природі, залежність наслідків хліборобства від сонця, дощу, вітру, днів сівби та жнив, люди поволі усвідомлювали причинний зв'язок явищ (детермінізм), але пояснити суть цих зв'язків не могли. Так виникли передумови поклоніння верховному божеству. Найбільш раннім аграрним культом був культ Рожаниць – епоха землеробського енеоліту (мідний вік, III тис. до н. е.), доба матріархату. Йому на зміну приходить культ Рода. Поява Рода знаменує перехід від матріархату до патріархату (кінець бронзового віку, I тис. до н. е.). Рожаниці і Род були божествами родючості. Перехід до вшанування Рожаниць і Рода стався внаслідок поступового ослаблення вірувань кам'яної доби, де одне з центральних місць займали культи упирів та берегинь. Упирі й берегині були вираженням анімістичних уявлень часів привласнювального господарства, коли люди не виробляли продукти харчування, а користувалися лише тим, що знаходили у природі. Рожаниці, і особливо Род, – це уявлення часів розвинутого землеробства, тобто господарства продуктивного.

Жнивні пісні замикають весь календарний цикл. Усі календарно-обрядові пісні – від колядок до жнивних – виникли на єдиній основі і в одну епоху – коли стався перехід до осідлого землеробства. Через це в тематиці, змісті та серед залишків язичницьких уявлень обрядових пісень існує багато спільного, що прослідковується особливо виразно в найдавніших пластах. Ці пласти належать, як правило, до загальних надбань усіх слов'янських народів, які складали одну племенну спільність у II–I тис. до н. е., тобто тоді, коли заклалися основи землеробсько-календарної обрядовості.

§ 50. Жнивні обряди. Зміст пісень.

Жнива – пора тяжкої праці, але водноразі найщасливіший час для селянина-хлібороба, який радіє врожаєві – основі його добробуту. У жнивах розрізняють три етапи: початок жнив – зажинки, самі жнива та закінчення жнив – обжинки. У зв'язку з цим групуються і основні обрядові дії.

1. Зажинання першого снопа. Іноді цей сніп називають *воєводою*. До нього звертаються, співають величальних пісень. Коли жнуть на чужому полі, співають також господареві і господині (панові і пані, як величають господарів у традиційних піснях).

2. Під час самих жнив обрядів немає. Лише йдучи на поле, а частіше – з поля, співають пісень, жартують. Значне місце в тематиці займають скарги на тяжку працю, чути звертання до сонця (прохання швидше сідати), очікування вечора.

3. Обжинки – найурочистіша сторона жнив. Складається з кількох епізодів. Завивання *бороди* (або "кози"): на полі залишають трохи колосків, їх заплітають, квітчають, обв'язують стрічкою. Зерно витрушують на ниву, пригинаючи "бороду" до землі (явно відголоски жертвоприношення доісторичних часів). Навколо "бороди" водять танки, співають пісень. На Волині ставили біля "бороди" три снопи, а далі із квітів і колосків звивали вінок, який із співами урочисто несли до двору господаря. Звичай завивати "бороду" – тепер розвага, але в давнину "бороді" приносили якісь жертви. Про це свідчать квітчання, прибирання, величальні слова, обтрушування зерна в землю. Також був звичай ставити у "бороду" воду, черепок з сіллю і класти шматок хліба.

Обряд "бороди" безпосередньо переходить до "вінка". На Київщині вибирали серед жниць "*царівну*" (або княжну), коронували її вінком, в руки вона брала прикрашений стрічками і квітами сніп, і усі співаючи йшли в село. Там обходили двори, вітали господарів з закінченням жнив; сусіди влаштовували складчину. Вінок плели дівчата. Під час сплітання вінка і йдучи до села співали пісні про вінок – символ достатку і радості:

Не лежи, віноньку, не лежи
При зеленій межі;
Підведи головоньку –
Час тобі додомоньку!

Завершальним моментом обжинок є вручання вінка господареві. За вінок вимагали викуп – пропонували влаштувати вечерю. Після почастунку лунали пісні з танцями.

§ 51. Музичні типи.

Коли почалося систематичне збирання жнивних пісень, фольклористи помітили, що поширені вони нерівномірно. Найбільш щільно охоплено ними територію Білорусії. В Україні вони побутують в Поліссі, на Волині, в центральних областях (Київщина, Полтавщина), на Поділлі, в Галичині. Немає спеціальних жнивних пісень у південних та південно-східних областях, дуже мало в Карпатах і на Буковині. Рідкісні жнивні пісні в Росії – здебільшого трапляються в прикордонних областях з Білорусією та Україною (на Брянщині, Смоленщині). В інших місцевостях, звичайно, також співають на жнивах, але в основному необрядові пісні. Епіцентром жнивних пісень є, отже, Білорусія та галицько-волинсько-подільський регіон України. Тобто, ті землі, які взагалі характеризуються багатством найдавніших, реліктових явищ у фольклорі.

Вивчаючи наспіви жнивних пісень білорусько-українського пограниччя, З. Евальд звернула увагу на характерну будову звукоряду: амбітус малої терції (рідко великої) плюс субкварта[29]. Кварта частіше незаповнена, але трапляється і заповнена.

Серед жнивних пісень виділяється три основних типи.

Тип А опирається на нецезурований нерівноскладовий вірш, – як правило, від 5 до 7 (зрідка – до 8-ми) складів. Як звичайно, вірші римуються попарно і утворюють чотирисегментну строфу. Постійна тенденція: два перші вірші мають більшу кількість складів, ніж два других на зразок (7 + 7) + (5 + 5). Трапляються строфоїди.

44

♩=78

Одна

Й у - же сон - це на ла - ну,

Усі

я до - до - му по - ли - ну.

По - ли - ну - ла б я –

♩=96

не - во - ля мо - я.

ІМФЕ, Чернігівська обл., 1

Ритміка кожного сегмента десцендентна, – тобто, рух короткими тривалостями (вісімками) завершується довшим тоном (чверткою або половинною нотою). П'ятискладник розспівується *за моделлю* "чотири вісімки – чвертка" (див. пр. 44, такти 2, 4), шестискладник – "чотири вісімки – дві чвертки", семискладник – "шість вісімок – чвертка". Тип А – найвживаніший серед усіх типів жнивних пісень. Використовується на усіх етапах жнив, і особливо інтенсивно на обжинках.

Форми, споріднені з типом А, трапляються також у купальських, русальних, веснянках-закличках. Вони особливо показові для поліського регіону. Інтонується наспів на крайніх звуках грудного регістру жіночих голосів, голосно, навіть "криком".

Тип Б. Показово, що він трапляється не тільки в жнивних, але й у весільних піснях Поділля, Галичини, Закарпаття. Численні зразки мають трирядкову будову, що і слід вважати основним різновидом даного типу.

---

[29] Див.: Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья. – М., 1979. С. 18.

45

♩= 96

Об - жа-лись, об - в`я - за - лись... (Г)об - жа - лись, об - в`я -

за - лись, на - в`я - за - ли кі - поч[ки].

ІМФЕ, Хмельницька обл., 2

Трирядковість виникає через своєрідний заспів, у якому експонується перший рядок тексту. Цей тип можна назвати типом з експозиційним повтором. На західноукраїнських землях, однак, трапляється різновид, коли перед заспівом використовується ще одна формула, не пов’язана із змістом строфи. В усьому іншому різниці немає:

заспів-формула:	Лежали бервін бервінкової…
	Дожели-сме зарана…
експозиційний повтор:	Дожели-сме зарана,
основний текст:	Заріжуть нам барана.

Кількість складів у строфі типу Б також не стабільна, хоча найбільш показовим буде 7-складник. Він може бути нецезурований, але в деяких зразках простежується нахил до цезурування. Виникають варіанти: (5 + 2), (4 + 3), (3 + 4).

Нарешті тип Б побутує і у вигляді *строфоїда* з різною кількістю рядків. У такому випадкові звичайно повторюється музичний матеріал “середини” (див. пр. 45, такти 3–4), після чого йде замикання (пр. 45, такти 5–6). Зразок такого строфоїда (“Ігри та пісні”, с. 466):

Дивувалися ліси…
Дивувалися ліси:
Де поділися вівси?
– Женчики позжинали
Желізними серпами,
Желізними серпами,
Біленькими руками.

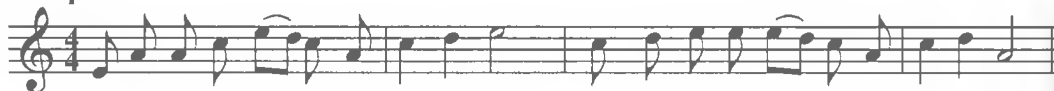
У жнивних піснях тип Б використовується рідше, ніж тип А. Однак, якщо врахувати його величезне поширення у весільних піснях, де він є

одним з головних “формульних” наспівів, його роль в обрядовості стає очевидною. Не зовсім зрозумілі причини використання типу Б в різних жанрах фольклору (у жнивах та на весіллі). Можна припустити, що в епоху становлення моногамної сім’ї і весільної обрядовості цей тип уже існував у жнивному обряді. Оскільки головний смисл обох обрядів – відтворення в природі та суспільстві, цілком вірогідно, що асоціативно-магічні міркування й сприяли проникненню жнивного типу у весілля.

Тип В. Його різновиди пов’язані з цезурованим віршем. Таким чином, можна відзначити таке: тип А не цезурується; у типі Б вірш має тенденцію до цезурування; тип В доводить цезурування до логічного завершення.

Віршовий рядок основного різновиду типу В складається з трьох сегментів, де третій сегмент (як правило, трискладовий) помітно відчленовується. Перші два сегменти найчастіше мають структуру (4 + 3) або (4 + 4).

46



Ігри та пісні, с. 580

Тип В також перегукується із весільними наспівами – з цезурованим ладканням.

Усі три типи поширені в ареалі: Волинь, Галичина, Полісся, Центральна Україна, Поділля, Закарпаття, Буковина, Покуття (хоча в трьох останніх регіонах жнивна обрядовість убуває).

І дещо про ладово-інтонаційний стрій жнивних наспівів. Досить чітко вони розподіляються за амбітусами на три групи: трихордові, тетрахордові, пентахордові. Три- і тетрахордові часто вживаються із субквартою. Трихорди вживаються малотерцієві, великотерцієві та мішані (див. пр. 44). В останні роки поширилося багатоголосся типу втори (звичайно – верхньої. Див. пр. 44). Найчастіше трихорди трапляються у типі А, рідше – у типі Б і, як поодинокі зразки – у типі В. Отже, можна (до певної міри умовно) сказати, що для типу А характерна трихордова ладова основа, для типу Б – квартова, для типу В – квінтова.

Жнивні пісні виконуються жінками, колективно, але трапляється і одиночне виконання – під час роботи, коли жниця випростовується для хвилинного відпочинку. Пісні співаються в унісонно-гетерофонній манері, стилем *парландо*. Заключна частина наспіву нерідко пришвидшується (див.

пр. 44 – останній такт). Наспіви застосовуються з величальними, жартівливими, ліричними тощо текстами, – тобто, образний стрій наспіву не пов'язується у свідомості співаків з деталями змісту. Жнивний наспів – це "візитка" обставин виконання, але не тематики.

§ 52. Пісні на косовиці.

Косовицю і збирання сіна розпочинають у середній смузі України з червня. У минулому косарі об'єднувалися в групи на чолі з отаманом і наймалися працювати до поміщиків. Такі громади інколи ходили на заробітки на південь (на Херсонщину). Косовиця вимагає сили, вправності і для молодого хлопця взятися за косу – означало повноліття.

На косовиці часто використовуються жнивні типи наспівів (або близькі до них). Разом з тим існують і окремі різновиди наспівів, функціонально приурочені до косовиці. Вони найбільше поширені у Поліссі і прилеглих місцевостях, хоча їх загалом небагато.

47

Помірно

Сі - но мо - є сі - но, на по - ко - си сі - ло.

Тут мо - го ми - ло - го си-лонь-ки по - сі - ло.

Пісні з Волині, с. 54.

В цілому, треба сказати, косовицькі пісні звичайно ближчі до лірики, ніж жнивні, особливо в тих місцевостях, де обжинкові наспіви мало поширені. На косовиці можна почути балади, соціально-побутові, лірично-побутові пісні – особливо ті, в текстах яких мимохідь згадується косовиця. Наприклад: "Ой косить хазяїн та на сіножаті" (чумацька); "Зажурилася, гей, молода удівонька, що не скошена зелена діброВонька" (балада). Такі ліричні і баладні пісні дістали часткове приурочення до косовиці. У Поліссі на питання, коли співають подібні пісні, у відповідь чути: "Співають, як сіно косять". Крім широких, розлогих наспівів, на косовиці звучать також і моторні, танцювальні мелодії, жартівливі куплети.

Косовиця часто співпадає з святкуванням Купала і Петрівки, тому на косовиці можна почути і ці пісні. Особливо часто петрівчані. Іноді співаки не відділяють петрівчані пісні від косовицьких.

Родинно-обрядові пісні

Народне весілля і весільні пісні

§ 53. З історії розвитку сім'ї.

Сучасна форма сім'ї називається моногамною. Традиційна весільна обрядовість східних слов'ян в головних її складниках сформована з огляду на потреби громадського санкціонування саме такої сім'ї. Але весільна обрядовість склалася не відразу.

Історія людства налічує кілька форм шлюбних стосунків. Дослідження еволюції сім'ї здійснив американський вчений Л. Г. Морган в книзі "Стародавнє суспільство, або дослідження лінії людського прогресу від дикунства через варварство до цивілізації" (видання 1877 р.). Кожна форма сім'ї відповідала рівню суспільного виробництва певної історичної епохи. На стадії дикунства первісні люди жили за рахунок риболовлі, полювання та споживання того, що вдавалося знайти у природі. Тоді існував нерегламентований груповий шлюб. Епоха варварства знаменувалася прирученням та розведенням тварин і переходом до землеробства. На цьому етапі склалася парна сім'я. Вона не відзначалася міцністю, тому що сім'я, як економічна одиниця, ще не утвердилася, забезпечення добробуту її членів багато в чому лежало на обов'язках цілого роду. На цій стадії також дуже сильними були традиції матріархату.

Початок весільної обрядовості слов'ян відноситься до стадії парного шлюбу – можна говорити про вік пізньої бронзи (з середини II тис. до н. е. – I тис. до н. е.). Культ Рода, який прийшов у цей час на зміну більш ранньому культу Рожаниць, засвідчує не щось інше, як перехід до патріархально-родового устрою і посилення влади мужчин у родовому і сімейному побуті[30].

Залишки парного шлюбу на східнослов'янських землях спостерігалися ще в часи Київської Русі. У літописах є згадки про "умикання" (викраден-

---

[30] Див.: Рыбаков Б. Я. Язычество древних славян. – М., 1981. С. 24–25.

ня) дівчат біля води. Викрадення, а також продаж (купівля) жінок – ознаки парного шлюбу. З відгомоном цих явищ ми і нині стикаємося в такому ритуалі народного весілля, як продаж молодої (зараз її, звичайно, чисто символічно "продає" молодший брат). Є свідчення, що купівля дружини мала місце у східних слов'ян ще у XII–XIII ст.

Тривалий час моногамія визрівала у рамках парного шлюбу. Тому у народному весіллі так багато елементів культури і побуту різних часів – від культів Рода і Рожаниць до атрибутики християнства (пізнє середньовіччя). Однак головна етична і юридична лінія народного весілля пов'язана з моногамною сім'єю.

§ 54. Хід весільного обряду.

Традиційне весілля має багато місцевих відмін: воно може починатися у різні дні тижня, тривати не два-три, а більше днів (траплялося – до двох тижнів). Відрізняються також обрядові церемонії, типи співів, тематика пісень, роль оркестру.

За багатством матеріалу весілля не має собі рівних серед інших жанрів фольклору. Зупинимося на одному найбільш показовому регіоні, яким, безперечно, є центральний регіон України. Він розташований у межиріччі Дніпра і Південного Бугу. Умовно його межею з півночі служить р. Тетерів, на півдні – верхів'я рік Інгульця та Інгула.

Народне весілля – це багатоденне музично-драматичне дійство, події якого "розписані" по днях тижня, по фазах дня (ранок–обід–вечір) та по місцю їх проведення (вулиця–двір–хата у батьків молодого і молодої). Весілля можна порівняти із грандіозною виставою з піснями, музиками, танцями, діалогами, пантомімою, складною атрибутикою (одяг, прикраси, наїдки, предмети утилітарної та символічної чинності тощо). Події відбуваються згідно традиційної для даної місцевості режисури, за участю десятків людей: головних героїв (молодої і молодого), їхніх родичів, весільної дружини (або причету – свах, бояр і т. д.), гостей та сторонніх спостерігачів (їх іноді жартома називають "запорожцями" – бо стоять за порогом).

За групами подій весілля розпадається на три частини: передвесільну ("пролог"), власне весілля та післявесільну.

До передвесільної частини належать сватання і заручини. Сватання може відбуватися як напередодні весілля, так і задовго до нього. В останньому випадку після сватання через якийсь час здійснюються заручини.

Якщо після сватання домовленість про шлюб ще можна було розірвати, то після заручин такий крок практично виключався: заручини відіграють роль законодавчого акту.

Власне весілля розпочинається з запросин весільної дружини, гостей та випікання короваю. Основні події розгортаються з п'ятниці або суботи (ряд їх – паралельно в домі молодої і домі молодого); центральна частина (перехід молодої в дім молодого) відбувається в неділю. Завершується весілля в понеділок. Події центральної частини весілля унаочнює схема, що подається.

ХІД ВЕСІЛЬНИХ ПОДІЙ (ВЛАСНЕ ВЕСІЛЛЯ)

У молодої	**У молодого**
П'ятниця	
Печуть коровай; коровайні пісні.	Печуть коровай; коровайні пісні.
Субота	
Молода із дружками запрошує гостей і рід на весілля, дружки співають.	Молодий з боярами запрошує гостей і рід на весілля.
Дівич-вечір: в'ють вінки, квітчають гільце; святкові пісні про гільце і сумні про дівочу долю.	Квітчають гільце; співають.
Танці та розваги.	Молодий з боярами та музиками йде до молодої на дівич-вечір.
Розплітання коси; сумні пісні.	
Неділя	
Збираються до вінця. Вінчання.	Збираються до вінця. Вінчання.
Обід роду молодої та гостей.	Обід роду молодого та гостей.
Ждуть молодого з поїздом.	Поїзд молодого до молодої.
Молоду продає її брат; пісні.	Молодий повертається додому з молодою; весільний поїзд переїздить через вогнище.
Вечеря, ділять коровай.	Комора; пісні про калину.
Молода прощається з родом, батьками, дружками; сумні пісні.	

Молодий дарує тещі чоботи,
тестеві – шапку; пісні і танці.
Від'їзд молодих, бояр та приданок
(родичів та гостей молодого).
Дружчини (інсценізація "весілля"
старшої дружки із старшим боярином).

Понеділок

Збирається рід молодої (перезва) і їдуть до батьків молодого; співають перезв'язських (жартівливих пісень).	Приїздить перезва.
	Перепій, подарунки, пісні до кожного, хто дарує. Ділять коровай (або верч, який молода привезла від батьків).

У наступні дні починалися післявесільні розваги, бесіди, жарти. У вівторок влаштовували "циганщину" – гуляння з перевдяганнями, танцями та музиками. Події, що відбуваються на весіллі, та їх тижневий "розпис" знайшли відображення у весільних піснях:

А п'ятниця – починальниця,
А субота – коровайниця,
А неділя – вінчальниця,
А в понеділок – напиватися,
А в вівторок – похмелятися,
А в середу – їсти та пити,
А в четвер – порядок чинити,
А в п'ятницю по обіду
Та й додому поїду.

§ 55. Ролі учасників весілля. Функції хорів.

Учасники весілля поділяються на дві групи. Перша – молодий і молода (їх ще називають князь і княгиня), їхні батьки та родичі (збірна їх назва – *рід*). Молодий і молода та їхні батьки не співають, дуже обмежена у них і словесна участь у дії.

Другу групу складають основні виконавці рольового "розпису" весілля, які спеціально для цього запрошуються. У складі весільної дружини

молодого – два старости (одного з них, дядька молодого, називають дружбою), старший боярин і бояри (двоюрідні брати і товариші молодого), світилки (рідні і двоюрідні сестри молодого та їхні подруги), свахи (одружені жінки – родички чи сусідки молодого). З боку молодої діють старша дружка та дружки (подруги, сестри) і свахи. Основне текстове навантаження лягає на старосту, дружбу і (в епізодах) на старшого боярина. Протягом усього весілля дружки знаходяться біля молодої, а бояри – біля молодого.

Свахи печуть коровай (коровайниці), плетуть вінок (віцкоплетиниці), завивають молоду, виконують інші необхідні дії і співають пісні. Дружки запрошують на весілля, завивають гільце, розплітають косу, справляють дружчини і співають. У світилок найголовніше завдання – співати від імені молодого та його роду.

У співах загалом беруть участь чотири хори: два жіночі (свахи з боку молодої і молодого) і два дівочі (дружки молодої і світилки молодого). У складі кожного з них 5–7 осіб. Чоловічий спів в обрядовій частині весілля у центральному регіоні не вживається, але в інтермедійних моментах (танці і розваги між основними подіями та у післявесільній частині) побутує широко.

Під час весілля хори молодої протистоять хорам молодого, між ними іде постійне змагання, яке часто набирає дошкульного характеру ("передирки"). Дівчата і жінки (з кожного боку) співають окремо або об'єднуються. У співах панує діалогізм або щось близьке до антифонного співу: світилкам відповідають дружки (і навпаки), а свахи з боку молодого змагаються із свахами з боку молодої. Звичайно, виникають і діалоги: свахи – дружки, свахи – світилки, свахи разом з дружками – світилки тощо.

Хори – найважливіша частина весільної обрядової традиції усіх слов'ян. Бодуен де Куртене Еренкройц на матеріалах народного весілля східної Польщі дослідила і визначила функції весільних хорів[31], її висновки дійсні і для фольклору східних слов'ян. Розглянемо функції хорів, проілюструвавши їх пісенними матеріалами видання "Весілля", (кн. 1, 1970 р.). У цій книзі вміщено описи весільного обряду, з них видно функції весільних хорів[32].

Епічна функція хору – коли хор супроводить і пояснює важливі події, фіксує увагу на поворотних моментах весілля та на значенні самого одруження:

---

[31] Див.: Колесса Ф. М. Ц. Бодуен де Куртене Еренкройц про поліський весільний обряд // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970. С. 396.
[32] Див.: Весілля. У 2 кн. Кн. 1. – К., 1970.

48

Помірно

1. Шлеть-ся зо - ря до мі - ся - ця ра - ним - ра - но,
2. Шлеть-ся Пет - ру - ньо до Ган-ну - сі ра - но - ра - но,

шлеть - ся зо - ря до мі - ся - ця та ра-не - сень - ко,
шлеть - ся Пет - ру - ньо до Ган - ну - сі та ра-не - сень - ко.

Весілля, кн. 1, с. 176

Драматична функція обумовлюється необхідністю виступати від імені головних дійових осіб весілля. Крім того, хори ведуть діалог між собою, вступаючи у "передирки", захищають інтереси своїх родів:

49

Помірно

А з ру - точ - ки дві кві - точ - ки. Де ва - ша со - роч - ка,

де ва - ша со - роч - ка, що по - ши - ла швач - ка,

шов - ком ви - ши - ва - ла, мо-ло-до - му да - ру - ва - ла?

Весілля, кн. 1, с. 232

Попередній текст співають свахи молодого. На що свахи молодої їм відповідають (наспів той же, прикл. 49):

Де ваші чоботи (2)
Шевської роботи,
Дротом дротовані,
Молодій даровані?

Режисерська функція хорів проявляється, коли в ролі колективного розпорядника весілля хори дають учасникам поради та накази. Наприклад, справляючи дружчини, коли на посад садовлять старшу дружку і старшого боярина, дружки співають:

50

Швидко

Весілля, кн. 1, с. 206

Інтермедійна функція проявляється тоді, коли хори співають різні необрядові пісні, що не належать до обрядово-ситуаційних ліній весілля. Ліричні, танцювальні, жартівливі, баладні та ін. пісні виконуються не тільки жіночими, але також мішаними і чоловічими хорами в проміжках між основними подіями весілля. Скажімо, танцюють польку і співають в цей час жартівливі куплети:

51

Помірно

Весілля, кн. 1, с. 260

Вказані функції можуть поєднуватися: наприклад, одночасно виступають епічний, драматичний та режисерський елементи. Пісня "Ой Грицунева ненька" починається "епічно" (вказівкою на передвесільний етап обряду), далі хор виступає від імені матері ("Ой ви, сусідоньки" – драматична функція) і одночасно накладається режисерський момент (свашкам доручається бгати коровай):

52

Не поспішаючи



2. Та по вулиці ходить (2)
Та сусід своїх просить.
3. – Ой сусідоньки,
Мої голубоньки,
Та ходіть же ви до мене
4. Та до мого дитяти (2)
Хорошенько коровай бгати.

Весілля, кн. 1, с. 147

§ 56. Тематика весільних пісень.

Пісенні тексти пов'язані з обрядом образно-емоційно, тобто в них розкривається ставлення учасників весілля до подій. Звучать пісні широкого емоційного спектру, вони групуються навколо провідних тем:

– жаль дочки – за домівкою і дівуванням; батьків – за дочкою:

Ой летять галочки у три рядочки,
А зозуля попереду. (2)
Ой ідуть дружечки у три рядочки,
А Марійка попереду. (2)
Усі дружечки та й заспівали,
А Марійка заплакала. (2)

– гірка жіноча доля (життя у чужій родині, лиха свекруха, нелюбий чоловік):

53

♩ = 42

Чом ти, ма - ти, не спи та - єш - ся, чом ти, ма-ти,

не спи - та - єш - ся, ку - ди доч - ка со-би - ра - єть - |ся|?

2. Чи меж гори кременистії, (2)
Чи меж люди норовистії?
3. Одна гора кременистая, (2)
Там свекруха норовистая.
4. Мети хату, то й перемітає, (2)
Помий ложки, то й перемиває.
5. Скажи слово, то й перекривляє, (2)
Відріж хліба – скоса поглядає.

Весільні пісні, кн. 1, № 853

– величання, поздоровлення молодих, роду батьків – це пісні урочисті, світлі, піднесені:

Ой ходила уточка по точку,
Ой спасибі, сваточку, за дочку,
За червону калину,
За вірненькую дружину.

– жарти на весіллі (кепкування, перекори свах, бояр, світилок, дружок), – як правило, це короткі 3–4-рядкові дотинки, дотепні, жваві, сповнені іскрометного гумору; особливо багато жартів лунає за весільним столом, наприклад, дружки і свахи співають:

Брязнули вилки, тарілки,
Не давайте боярам горілки,
Бо бояри чарок не вертають,
З чарками ковтають.

При створенні подібних приспівок використовується імпровізаційно-варіантна техніка, однакова для весільних, танцювальних пісень, частушок і коломийок.

Від часів язичництва зберігаються у весіллі залишки анімізму, тотемізму: очисна роль вогню; культ природи (роль гільця, вінка); солярні образи (згадки сонця, місяця, зірок, неба у піснях; кругові обходи навколо діжі, навколо стола, за сонцем тощо).

Київська Русь привнесла у весілля прикмети феодалізму: мотиви оборони замків (перейма, коли молодий приїздить по молоду), назви весільних чинів (князь, княгиня, бояри, весільна дружина тощо).

З посиленням християнства стало обов'язковим вінчання. Але показово, що у віддалених, глухих місцевостях Білорусії, України і особливо Росії обряд церковного вінчання став обов'язковим тільки з XVII ст.

Отже, у змісті весільних пісень, по-перше, прослідковуються напластування уявлень багатьох епох, які на сьогодні зберігають історичну та художню цінність; по-друге, в піснях широко відображено картини і предмети селянського побуту (вбрання, страви, танці, музичні інструменти, соціальні відносини тощо); по-третє, охоплено складну гаму почуттів: сум, туга, сміх, радість, урочистість, ліризм – усе має місце на весіллі, бо весілля – не театралізована вистава, а частина самого життя.

§ 57. Загальна характеристика обрядових пісень.

У фольклорі немає іншого такою мірою розвиненого багатоденного обряду, як весілля. Його музична частина охоплює різнохарактерні наспіви, танці, інструментальну музику. Залежно від того, яку основну роль виконує музика – ритуально-обрядову чи гедоністичну (вдоволення позаобрядових – емоційних, моторних та ін. потреб), вона поділяється на весільну обрядову та виконувану на весіллі, але необрядову за призначенням. До обрядової музики належать пісні двох груп: типу ладкань (та функціонально їм близькі) і "журні" пісні.

Наспіви типу *ладкань* – обов'язковий компонент весілля. Вони можуть відрізнятися в окремих регіонах, але без них не обходиться традиційне весілля. Інтонації ладкань склалися ще тоді, коли відбувалося формування весільної обрядовості. Ці наспіви належать до власне весільних обрядових (див. зразки – пр. 49, 50). У кожній місцевості таких наспівів побутує небагато – два-чотири, вони є місцевими варіантами не тільки загальнонаціонального, але почасти і загальнослов'янського музичного весільного прототипу. В їх давніх ритмоінтонаціях живуть жанрові (весільні) прикмети, власне весільні наспіви є музичними емблемами весільного обряду.

Якщо наспівів ладкань в кожній місцевості 2–4, то, зрозуміло, що під них співаються десятки, сотні пісенних текстів – цілі групи. На цій підставі Ф. М. Колесса назвав такі мелодії *груповими*[33]. Групові мелодії мають в сучасній фольклористиці ще одну назву – *наспіви-формули* (термін введено Є. В. Гіппіусом у 1927 р.). "Формульні" наспіви показові для багатьох обрядових жанрів. В них типізувалися відібрані народною співочою практикою протягом багатьох тисячоліть "веснянкові", "обжинкові", "купальські", "колядкові" інтонаційні звороти (більшість наспівів, поданих вище у відповідних розділах, належать до "формульних").

Весільні наспіви-формули в західних областях називають ладканнями[34], в центральних і східних областях спеціальної народної назви вони не дістали. Ф. Колесса узагальнено використовував назву "ладкання" для позначення весільних "формульних" пісень, розповсюджених по всій українській етнічній території[35].

Друга група весільних обрядових – "*журні*" пісні (за народною термінологією Західного Поділля), дістали значно менше поширення. "Журні" пісні деякі дослідники іноді називають "ліричними" весільними[36]. Цим підкреслюється в суто образному плані їхня відмінність від ладкань мінорного нахилу, хоча, наприклад, в Західному Поділлі функції мінорних "формульних" ладкань і лірико-драматичних "журних" пісень практично ототожнюються. Такого ототожнення, однак, не буває там, де роль "формульних" пісень-ладкань і "журних" пісень чітко розмежовується (скажімо, в центральному регіоні). До цього треба додати, що саме в Подніпров'ї і в цілому на Лівобережжі "журні" пісні становлять важливу сторону весілля, обслуговуючи обряди дівич-вечора, завивання гільця, розплітання коси, покривання молодої, співи молодій на посаді. Отже, "журні" пісні виконуються в найдраматичнішій частині весілля.

---

[33] Див.: Колесса Ф. М. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К., 1970. С. 370.

[34] Сучасний "Словник української мови" (К., 1973. Т. IV) подає значення слова "ладкання" як "різновид весільного співу". У "Словарі української мови" Б. Д. Грінченка (К., 1908. Т. ІІ) "ладкання" пояснюється як "весільний спів, а також і самі весільні пісні". Там же подано приказку: "Не все то правда, що на весіллі ладкають", яка проливає світло і на зміст текстів, в яких часто трапляються задерикувато-знижені або, навпаки, гіперболізовані образи.

[35] Див.: Колесса Ф. М. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. //Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К., 1970. С. 393–395.

[36] Див.: Тестова А. А. Генетическое единство и региональная специфика мелодики украинских свадебных песен. Автореф. канд. искусствоведения. – К., 1982. С. 15.

§ 58. Наспіви центрального регіону.

"Формульні" пісні-ладкання можуть бути зведені до двох загальних різновидів, поширених повсюдно. Перший з них спирається на розспів 6–8-складових віршів. Музична фраза, що відповідає такому віршеві, не має цезури (див. пр. 49, такти 1–2– вступ-заспів, такти 3–7 – основна частина наспіву).

Другий різновид пісень-ладкань заснований на розспіві цезурованого вірша, якому відповідає також цезура у наспіві. Особливо вживані складочислові розміри (5 + 3), (6 + 3), (7 + 3), рідше (5 + 2), (5 + 4). У кожному вірші кінцевий сегмент відчленовується і, як правило, мелодія в цей момент підіймається на кварту. Лише останній вірш не має цезури у наспіві (див. пр. 50).

Два різновиди пісень-ладкань дають уявлення про композиційні основи, на яких множиться багатоманітність конкретних зразків.

Якщо у ладканнях мелодичні фрази невеликі, вірші короткі, то в "журних" піснях кількість складів у рядку коливається від 6–8-ми до 18–20-ти. Такі вірші складаються з двох чи трьох сегментів. Якщо ладкання відзначаються лаконізмом фраз, ясністю і підкресленою ритмічністю, то "журні" пісні більш протяжливі, повільні, ритміка їх часто примхлива. Звичайно, не усі "журні" пісні щедро орнаментовані, але є досить багато таких, як та, що подана нижче:

54

♪ = 144

Одна

О - це то - бі, нень - ко, на од - хо - ді,

Всі

о - це ж то - бі, нень-ко, на од - хо - ді

по - са - ди-ла го - ріх на вго - ро |ді|.

Весільні пісні, кн. 1, № 829

В “журних” піснях поширено дворядкові строфи. В тих же ситуаціях виконуються й інші за будовою наспіви, багато з них мають трирядкову будову (див. пр. 52). Серед зразків журного колориту є група цілком своєрідних пісень, істотною ознакою яких є дворядкові наспіви з повторюваними віршовими рядками (іноді приспів “рано-рано” – див. пр. 48).

Можна простежити і деякі закономірності вживання різних пісенних форм в обряді. Наприклад, цезуровані пісні-ладкання часто виконуються при вінкоплетинах; на короваї, навпаки, переважають безцезурні ладкання (першого різновиду), вони ж вживаються у застольних “передирках”. При розплітанні коси співається багато трирядкових пісень; на дівич-вечорі виділяються пісні з приспівом “рано-рано”; коли завивають гільце, співають обидва різновиди ладкань.

§ 59. Багатоголосся і гуртове виконавство.

Весільні пісні, за незначними винятками, виконуються жіночими хорами. Сольне виконання не зафіксоване. Лише заспів (і то не завжди) може виконуватися однією співачкою, а далі підхоплюється хором. До сьогодні на весіллі переважає унісонно-гетерофонна фактура. З середини XX ст. спостерігається інтенсивне проникнення у весільні співи багатоголосся (особливо на Лівобережжі).

У розподілі голосів весільний спів дотримується загальної обрядової традиції: гурт поділяється на два яруси – гору і низ. У весільних піснях лівобережної традиції є й спроби виводити, однак вони залишаються непослідовними.

Все сказане вище можна підсумувати так: розщеплення унісону відбувається на мелодико-лінеарній основі, але по вертикалі співаки прагнуть до консонантизму (терції, квінти, тризвуки, октави, унісон). Це – свідчення високого ступеню усвідомлення фонічного ефекту вертикалі (акустичних особливостей відтворення звукокомплексів) і розрізнення таких якостей гармонії, як консонанс і дисонанс.

Свідоме ставлення до вертикалі особливо ясно видно у непідготовлених гармонічних затриманнях. Найчастіше таке затримання має вигляд переходу кварти в терцію: рухається верхній голос на секунду вниз на тлі витримуваної основи. Спів із затриманнями особливо показовий для Чернігівщини, хоча не чужий і для Центральної та Степової України. Рідше можна зустріти затримання, коли секста переходить у квінту (див. пр. 55, кінець п’ятого такту) або секстакорд у квінтакорд.

55

♩= 45

Один

Та за в(и) го - ро-до-м(и) ка - ли... (н) - на,

Всі

та за вго - ро - до-м(и) ка - ли - на. Гу!

На вго - ро - ді вин - ня. Гу!

Весільні пісні, кн. 1, № 380

Весільні підголоскові пісні, особливо повільні, наближаються до лірики: з'являються розспіви складів, огласовки, передихи серед слова. У середньому Подніпров'ї поширено різновид співу з виводом у головному регістрі. Через специфічні умови резонування такий вивід за народною термінологією зветься "тоньчик", а в фольклористичній літературі іноді – "фальцетний підголосок" (неопертий, з різкуватим відтінком звук, позбавлений обертонів). Тоньчик іде, як правило, в октаву до одного з двох нижніх голосів (коли є два яруси) або в октаву з основним наспівом (коли він унісонний). Оскільки тоньчик відносно слабкий і веде його одна співачка, він забарвлює загальне звучання гурту тембрально. Хоч тоньчик і не додає принципово нової лінії (тобто нових різноіменних звуків), – його поява миттю змінює загальний колорит звучання. Двоголосся набуває рельєфності, об'ємності, звук гурту стає дзвінким, міцним, а протиставлення тембрів надає драматичним пісням гостроти.

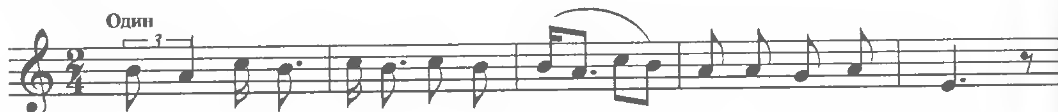
У піснях святково-величальних тоньчик надає співові дзвінкості і сили, а в "передирках" – пронизливої задерикуватості.

До особливостей Полісся належить бурдонне багатоголосся. Це різновид гетерофонії, побудований на підкресленні централізуючої ролі нижнього

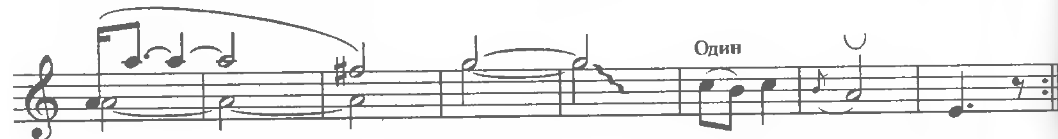
устою, над яким пливе наспів, вступаючи з "низом" у різні консонантно-дисонантні співвідношення (секунди, терції різного виду, рідше кварти і квінти). Бурдон існує поруч із формами двоярусного співу. Особливо це показово для Чернігівщини. Там же існує й ще одне цікаве явище – багатоголосий розспів кінцевої гуканки. Подібне явище поки що ніде більш не зафіксовано. У пісні "Що субитка да неділька" поєднано і бурдон і багатоголосу гуканку.

56

Говірком ♩ ≈ 66







Весільні пісні, кн. 1, № 391

Багатоголосий розспів гуканки справляє в живому виконанні надзвичайне враження: напружено звучать у високому регістрі голоси, музичні інтервали видобуваються в натуральному строї і тому вони по-справжньому дзвенять. Все разом утворює прекрасний фінал-апофеоз кожної строфи (чи рядка).

Значно рідше у весільних співах трапляються гомофонно-гармонічні елементи. Прикладом може служити пісня "Покриванка плаче" з Слобожанщини, в якій бурдонний принцип змодифіковано у бік функціоналізму. Основа *до* не повторюється витримано, як у бурдоні, а захоплює *сі* (що вказує на усвідомлення ввіднотоновості) та *соль* (функція домінанти).

57

♪= 144

Один / Всі

По-кри - ван-ка пла[че]... По-кри - ван-ка пла-че, по-кри - вать-ся хо-че, не так по-кри - вать-ся, як по - ці - лу - вать[ся].

Весільні пісні, кн. 1, № 750

§ 60. Необрядова музика. Роль оркестру.

Завершуючи характеристику музичної сторони весілля, звернемося до інших пісень, танцювально-пісенної та інструментальної музики. Як уже говорилося, на весіллі співають не тільки ритуальні, але й різні необрядові пісні. Вони становлять три групи.

Перша – танцювальні пісні типу коломийок, козачків, гопаків, польки, частушки тощо. Танцювальні пісні виконуються в супроводі оркестру під час танців та розваг весільних гостей.

Другу групу складають пісні також гумористичного змісту, але з наспівними мелодіями.

Третя група – побутові ліричні пісні та балади, поширені в даній місцевості. Вони належать до зразків, що не мають приуроченості і виконуються будь-коли. Необрядові пісні починають співати з недільного вечора, але особливо широко з понеділка.

Серед пісень, що не належать до наспівів-емблем, слід виділити "Чоботи", її виконують, коли зять за звичаєм дарує теще чоботи. Ця пісня жартівливого змісту, характер ритміки танцювальний, вона й співається під танець (теща танцює в нових чоботях, співає сама і співають весільні гості).

58

Рухливо





Весілля, кн. 2, с. 278

Рідко яке весілля, навіть в давні часи, обходилося без інструментальної музики. Музик запрошують окремо рід молодої і молодого. Кількісний склад оркестру залежить як від місцевих традицій, так і від статку родин. Траплялося, на бідних весіллях у Поліссі колись грала одна сопілка ("свистілка", по-місцевому). Частіше, однак, до свистілки приєднувався бубон і це вже була повноцінна весільна музика, яка забезпечувала і мелодію і ритм. В старовину на подільськім весіллі могли обходитися одним бандуристом або цимбалістом.

Оркестр на весіллі виконує такі функції:

– супроводить співи весільних пісень, при цьому ритмічна група (бубон, цимбали) звичайно "виключається", і співи свах чи дружок підтримуються скрипкою, сопілкою, кларнетом;

– бере участь у переходах (чи переїздах) молодих, виконуючи "похідну" музику – марші, весільні пісні;

– грає туш і "вівати" при роздачі короваю, привітаннях, появі молодих і родичів; деякі п'єси навіть мають відповідні назви, наприклад, "На добридень" (привітальна);

– за участю музик можуть розігруватися деякі жартівливі сцени; одна з найпоширеніших – це змагання на витривалість між танцюристами та оркестрантами.

Але, звичайно, найголовніше завдання оркестру – гра під танці для розваг весільних гостей.

Весільні музики та інструменти згадуються у піснях, з чого видно оцінку ролі оркестру на весіллі. Наприклад, коли дружки і бояри ідуть на дружчини, то співають:

Беріть скрипки, цимбали,
Одведіть дружечку,
Вірную служечку.

У текстах весільних пісень різних місцевостей взагалі досить багато згадок про музик, народні інструменти і танці.

Родини та хрестини

§ 61. Загальна характеристика.

Народні урочистості, пов'язані з народженням дитини, не становлять такої цілісної системи, як весілля чи календарні обряди. Це навіть не один обряд, а скоріше цілий обрядовий цикл, що охоплює три стадії:

– звичаєве регулювання поведінки майбутньої матері до народження дитини;

– обряди перших днів життя новонародженого (приблизно тиждень, залежно від місцевих традицій);

– обряд першого постриження (відбувається, коли дитині виповниться рік).

Охоплення величезного проміжку часу (понад півтора року), розвинений комплекс дій та вірувань, переплетення світоглядних реліктів доби матріархату і цінних здобутків народної медицини, – все це виділяє родини з-поміж інших обрядів переважанням етнографічних атрибутів над музично-поетичними.

Колись обряди і пісні, приурочені до відзначення народження дитини, були поширені в усіх східнослов'янських народів. З часом, в Росії і на Україні зв'язок пісень з обрядом послабився, значна їх частина перейшла в інші розряди фольклору, деякі взагалі втратилися. В Білорусії ці пісні і досі розповсюджені по всій території і належать до активно побутуючої частини фольклору.

За спостереженнями етнографів, обряди навколо новонародженого складалися із таких дій[37]:

– вибір імені дитини;

– відвідини породіллі;

– вибір кумів;

---

[37] Див.: Гаврилюк Н. И. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев). – К., 1981.

– обряди прилучення дитини до хати і сім'ї, до общини;
– церковне хрещення;
– обід в честь новонародженого (традиційно звався "хрестинами");
– обряди "очищення" породіллі і баби-повитухи (зокрема, зливання на руки – "зливки");
– обряд першого постриження дитини (через рік).

Крім церковного хрещення, усі обряди мають народне походження. Хрестинні пісні – звичайні народні величальні, ліричні, жартівливі та бесідні пісні – це тільки узвичаєний термін, яким користуються в народі та в науковій фольклористиці порубі з іншим – родинні пісні[38]. Обмежене значення поняття "хрестини" підкреслюється і тим, що у народі замість нього користувалися і користуються словом "збір" (північно-західна частина України), або говорили, коли збиралися на родини, – "йти на пироги", "йти на обід", "йти на хліб-сіль" (на хлібосілля).

Пісні виконуються за таких обставин: переважна більшість – на обіді в честь новонародженого. Потім співали, везучи бабу-повитуху в шинок (обід продовжувався там, щоб породілля з немовлям могли дома відпочивати).

§ 62. Пісні, виконувані на хрестинах.

Вище вказувалося, що пісенність родин, колись однаково властива усім східним слов'янам, найкраще збереглася у білорусів. Як пише М. Гринблат, пісні, співані в Білорусії, дозволяють зараз "досліджувати той розділ старовинного фольклору, який вже давно не відомий ні в російській, ні в українській народній творчості"[39]. Справді, багато колишніх хрестинних пісень ми зустрічаємо зараз серед ліричних, жартівливих, танцювальних жанрів і лише завдяки пісенній творчості білорусів можна виявити і відтворити музично-пісенну картину родин і в Україні.

За змістом пісні групуються навколо дійових осіб: це сам новонароджений, мати і батько, але найбільше пісень адресується бабі-повитусі, кумі та куму. На відміну від усіх розглянутих вище обрядових жанрів, в родинах немає наспівів "формульного" складу, тобто, таких, які за ритмомелодикою були б складником тільки цього обряду і ніякого іншого. Вони напевно

---

[38] Слід розрізняти поняття родинні та родинно-побутові пісні. *Родинні* – пов'язані з обрядами народження дитини; *родинно-побутові* – пісні про сімейне (родинне) життя, жіночу долю, сирітство та ін. – їх розглянуто нижче, в розділах лірики.

[39] Грынблат М. Я. Беларуская радзінная паэзія // Радзінная паэзія. – Мінск, 1971. С. 9.

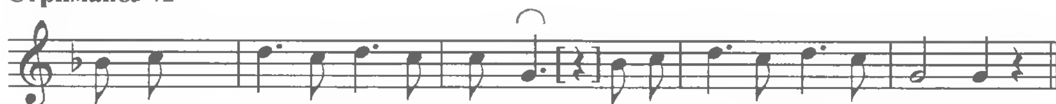
були, але "випали" з обряду внаслідок того, що в останні століття хрестини інтенсивно втрачали властиві їм колись магічні чинники, і все більше висувалося наперед значення святкового застілля. Саме так оцінює залежність наспівів від суті обряду В. Єлатов: "Відсутність у наспівах родинних пісень виразних жанрових рис пояснюється, певно, також і специфікою самого обряду, який у своїй основній частині має застільний характер"[40].

Але, що такі наспіви свого часу побутували, сумнівів немає. Про це можна судити із залишків величальних і заклинальних інтонацій, що збереглися передусім у Білорусії, але трапляються і в Україні.

До заклинально-обрядових належить пісня "Дай їм, Боже, здоров'ячко", записана на Закарпатті. Особливо примітна риса наспіву – настійне ствердження верхнього устою *ре*, повторна будова рядків та інтонацій. За усім цим простежується вплив оклично-звертальних конструкцій мовлення. Побажання-заклинання одночасно поширюється і на зміст: у першій строфі висловлюється побажання здоров'я новонародженим, у другій – самій співачці (хрещеній матері), бо вона сподівається ще справити їм і весілля (третя строфа).

59

Стримано ♩=72



2. Мені, Боже, дай здоров'я
Того віку дочекати,
3. Як будуть ся віддавати,
Щоб їм віночка ізвити.

Гошовський, № 222

Дещо більше збереглося величальних наспівів, їх величальний характер відчувається безвідносно до змісту тексту і складається з таких деталей, як рівномірний статечний темп (близько andante, andantino), регулярна ритміка, чергування плавних підйомів і спусків мелодичної лінії. Ці властивості виступають особливо рельєфно, коли порівняти величальні наспіви в Білорусії і Україні:

---

[40] Ялатаў В. І. Напевы радзінных песен // Радзінная паэзія. С. 38.

60



Родинна поезія, с. 169

61

Не поспішаючи





Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 160

"Заклинання і величання, – підкреслює В. Єлатов, – безперечно, дві з основних образно-емоційних (та й ідеологічних) сфер стародавньої пісенної творчості"[41].

Крім заклинання і величання, які найбільше відповідають сутності обряду родин, за столом виконується також багато різних ліричних пісень, їх вибір залежить від двох причин: наявності якихось, хоча б віддалених асоціацій у змісті із хрестинами, або емоційна "придатність" пісні (тексту, наспіву) для співу за даних обставин.

У Білорусії склалося певне коло ліричних пісень, які закріпилися народною співочою практикою за обрядом. Звертаючись до білоруського фольклору, в ряді випадків можна встановити існування аналогічних варіантів українських пісень. Наприклад, Л. М. Ревуцький використав у відомій Другій симфонії наспів "Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито?" (тема II частини симфонії). К. Квітка записав цю пісню як необрядову ліричну в селі Трипілля на Київщині. Білоруський матеріал стверджує належність цієї пісні до обряду родин[42].

---

[41] Там само С. 43.

[42] Див.: Радзінная паэзія, № 413.

62

Не поспішаючи





Квітка, № 573

У запису К. Квітки бракує повного тексту. Але з варіанту, записаного Г. Танцюрою від Явдохи Зуїхи "Ой поки я воли мав"[43] зрозуміло, чому пісня співається на хрестинах – в ній згадується кумівство:

Ой поки я воли мав,
То поти я кумував.

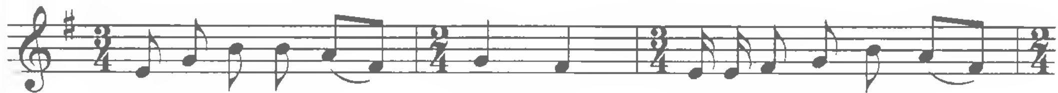
А далі розкриваються й соціально-економічні розрахунки, якими керувалися при виборі кумів:

Як не стало волів,
То чорт забрав всіх кумів.

Центральним ритуалом застілля в Білорусії є так звана "бабина каша". За звичаєм, в кінці обіду гостям роздавали гречану кашу. Кожен, кому підносили кашу, мусив одарувати новонародженого. Звідси у піснях про кашу згадується "золотий верх" – як у білоруській пісні "На стале каша стала":

63

Жваво





Родинна поезія, с. 325

[43] Пісні Явдохи Зуїхи. – К., 1965. С. 704–705.

Істотну частину репертуару складають жартівливі і танцювальні пісні. В гумористичному світлі в них подаються образи баби, куми та кума. Ці пісні з музичного боку належать до загальних розрядів жартівливої і танцювальної пісенності (розглядаються нижче). Слід лише сказати, що практично кожна пісня, де згадано кумів, тематично тяжіє до обряду родин. Не виключено, що усі вони в минулому належали до свята народження дитини і лише згодом, в міру ослаблення обряду, перейшли в інші розряди фольклору. Але й зараз на родинних урочистостях ці пісні широко використовуються: "І лід тріщить", "Ой кум до куми залицявся", "Та були в кума бджоли" та ін.

Перші два дні після народження дитина перебувала біля матері. На третій день її переносили у колиску. Перед тим туди клали кота (щоб дитина добре спала: "На кота гуркота, а на дитину дрімота"). Погойдавши кота, його проганяли і переносили в колиску дитину. Поклавши дитину, співали різних колискових пісень (про них була мова в розділі "Дитячий фольклор"). Колисковими піснями завершувалася музично-пісенна частина родинних обрядів і урочистостей.

Поховальна обрядовість та голосіння

§ 63. Поховальні вірування і звичаї.

Поховальна обрядовість виникла у первісно-родовому суспільстві. Тоді люди вірили в загальну одухотвореність природи, населяли світ міфічними "злими" і "добрими" духами. Істотною рисою язичницького світогляду була переконаність в тому, що все живе і неживе перебуває між собою у причинно-наслідкових зв'язках. Звідси – неможливість для первісної людини уявити факт абсолютного небуття. В язичницьких уявленнях смерть була лише передаточною ланкою у вічній круговерті життя. Спостерігаючи щорічне зимове завмирання і весняне відродження природи, язичники вірили в тріаду: життя–смерть–життя.

Деякі інтонації обрядових пісень (закличні, наказові, прохальні тощо), сам стиль форсованого (кличного) співу, гуканки в закінченнях наспівів – все це залишки колишньої "магічної мови", за допомогою якої спілкувалися з духами. Був, однак, ще один "канал зв'язку" з потойбічним світом, і, на думку первісної людини, значно ефективніший: посередництво померлих членів роду чи племені. Вони-бо (померлі) потрапляли прямо в царство

духів, де, знаючи стан справ на землі і сповнені турботи про тих, кого залишили "на цім світі", померлі мали змогу вплинути на вчинки духів. Саме цими уявленнями пояснюється, що в усіх народів світу одним із найрозвиненіших у системі язичницьких вірувань був культ предків. Його залишки спостерігаються у фольклорі усіх народів Європи. У східних слов'ян відгомін цього культу найбільше збережено в календарних обрядах. Пояснення просте: спостереження за природою, рухами сонця було найважливішою частиною як землеробської магії, так і аграрної практики людей (одне від другого в ті далекі часи ще не відділялося). "У слов'янській народній традиції, для якої показова консервація рудиментів якнайархаїчніших явищ, не зафіксованих часом не лише в античній традиції, але і в традиції ведичної епохи (II–I тис. до н. е. – А. І.), чітко проступають взаємозв'язки культу предків з аграрними культами"[44].

Внаслідок складного зв'язку аграрної магії з культом предків поховальні ритуали в доісторичні часи не були особистою справою близьких родичів, в них "соціальний момент відігравав найсуттєвішу роль. Характерне сприймання смерті не як вузько-сімейного, а громадського явища"[45]. Ставленням до предків як до своїх повноважних представників і захисників від "потойбічних сил" пояснюється і двоїстість емоційного колориту язичницьких поховальних обрядів. Поруч з сумними, існували і веселі, навіть насичені розвагами, танцями, сміхом ритуали. Наприклад, ще наприкінці XIX ст. в глухих районах України (у гуцулів, на Поділлі), в Хорватії, в Румунії та ін. на похоронах спостерігалася "характерна атмосфера нестримних веселощів"[46].

В поховальній традиції існувало два різновиди музики і співу: драматична і святкова (весела). Роль співу в поховальних обрядах пояснюється тим, що язичники ставилися до музики не стільки як до мистецтва, а більше як до специфічної мови, за допомогою якої можна було спілкуватися з силами природи (згадаймо античний міф про Орфея, чий спів чарував не лише людей і тварин, але й каміння).

Зараз поховальний обряд змінився – залишилася тільки драматична музика.

Але пісні і дії "святкових поховань" не зникли з фольклору безслідно: вони перейшли в інші жанри і тематичні розряди – передусім в комічні, "скомороші" дійства (на Новий рік, на масляну в Росії, в купальські, русальні, весняні обряди), в жартівливу пісенність.

---

[44] Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978. С. 11.
[45] Там само С. 143.
[46] Там само С. 145–153.

У XVIII–XIX ст. існували різні види голосінь: поховальні, рекрутські, а в Росії – ще й весільні. Між собою вони відрізняються лише за деталями змісту.

§ 64. Поховальні голосіння.

Найдавнішими і найбільш розвиненими є поховальні голосіння, які і досі утримуються в сільському побуті. Голосіннями називають імпровізаційні співи, виконувані жінками (дуже рідко – чоловіками) під час похоронних та поминальних обрядів. Назва "голосіння" поширена не скрізь, вона закріпилася у науковій фольклористиці. Зараз голосіння зберігаються виключно як жалібний спів-тужіння, їх наспіви складаються із музичних інтонацій, з мовно-музичних рецитацій та мовно-шумових явищ (плач, стогін, зойки). Уявлення про саме голосіння і умови, в яких воно відбувається, можна скласти з наступного опису. 4 травня 1970 р. автор цих рядків був свідком, коли в річницю смерті дітей біля могил голосили мати і тітка (село Олександро-Білівка, Софіївський р-н, Дніпропетровська обл.). Дорослі син і дочка загинули з причини трагічної випадковості.

64



Записи з Дніпропетровської обл., 1

65



Записи з Дніпропетровської обл., 2

З інтонаційного і ладового боку голосіння сприймалося дуже ясно, хоч підхід до опорних тонів і був сповнений глісандо, мелізматики. Суміш музичних і мовних інтонацій створювала глибоко вражаючу і навіть майстерну картину. На односельців епізоди співу (бо він чергувався з речитативними приказуваннями і тужінням-риданням) впливали особливо сильно: саме в моменти співу лунав плач серед сторонніх жінок і навіть деякі чоловіки починали витирати сльози. Показово, що ніхто з присутніх при цьому не

сприймав голосіння як явище мистецтва або як різновид співу: усі співпереживали горю, яке виливалося у такій звичаєво-традиційній формі. Слово “голосіння” не вживалося, а сам цей акт односельці називали виключно дієсловом “тужити” (або тужить чи тужила). Отже, тужити в Олександро-Білівці означає тужити співом, – тобто, жалібно співати (а не плакати).

Текст голосінь, як і наспів, завжди імпровізується, він складається із звертань до померлого, якого кличуть, просять пробудитися, не залишати живих; линуть скарги на долю; малюються розпачливі картини “тісної, невидної хатки”, рясніють прохання “вставати”, озватися.

66

Повільно

Встань-те, мам - ко, по-ди-віт-ся, бо пі-де - те со - бі від-си!

Відіт, ві - діт на дво-ро-чок, та зро - біт нам хоть слі - до - чок! [...]

Колесса, с. 302

Голосіння – своєрідний жанр, що не має аналогів у фольклорі, їх особливості склалися внаслідок незвичайної функції, а також під впливом дуже сильних спонтанних негативних емоцій. Текст голосінь не має віршової форми, але він все ж дуже близький до розміреної ритмізованої мови. Можна виявити чергування рядків, кожен з яких обіймає від 4–5 та 8–12 складів:

67

Ди - ти-ноч - ко мо - я, не - до - го - до - ва - на - я.

не - до - пле - ка - на - я! Хто те-бе там го - ду - ва - ти бу - де? [...]

Дитиночко моя недогодованая, (13)
Недоплеканая! (6)

Хто ж тебе там годувати буде? (10)
Хто тебе, Манечко, доглядати буде, (12)
Там пильнувати буде? (7)

Колесса, с. 298

Розмір рядка визначається потребами зробити вдих. Більш-менш однотипний вид рядкам-фразам, отже, надають дихальні такти. Наспіви голосінь мають такі особливості:

– невеликий діапазон (найчастіше кварто-квінтовий);

– мелодична лінія фраз має спадну будову;

– кожна фраза починається короткими, досить швидко рецитованими складонотами, і завершується зупинкою на одному з нижніх ступенів ладу (I, II чи III);

– ритміка мелодичної фрази багато в чому складається під впливом словесних акцентів (звук, на якому завершується фраза чи її частка, припадає на наголошений склад слова або на перший чи другий післянаголошений);

– ритмомелодика голосінь в цілому справляє враження вільного, майже нічим, крім нижнього ладового устою, не регламентованого співу.

Голосіння, виконуване у певному регіоні, зберігає колорит, властивий для місцевого пісенного фольклору.

Чи не найбільшою мірою яскравість голосіння залежить від індивідуального таланту співачки. Ф. М. Колесса писав, що "голосіння – це в значній часті імпровізація, що вимагає деякого підготування, гарного вислову і навіть поетичного дару"[47]. Є відомості, що раніше дівчата, збираючись на вечорницях, просили старших жінок навчити їх майстерності голосити. Цій же меті служили і жартівливі голосіння, які допомагали схоплювати основний принцип імпровізації. Але головною "школою" було життя: померлих у селі ховали цілою громадою і на похоронах молоде покоління практично опановувало музичні і поетичні закони цього сумного стилю.

В Білорусії і в Україні в останнє століття голосили за померлими лише родичі. На півночі Росії існував же звичай запрошувати видатних майстринь цієї справи, яких називали "вопленицами", "плачеями". Найвідомішою серед них була Ірина Федосова, від якої записано три томи голосінь – поховальних, рекрутських, весільних[48].

---

[47] Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К., 1970. С. 300.

[48] Див.: Барсов Е. В. Причитания Северного края. Ч. 1–3. – М., 1872–1886.

§65. Сліди давніх поховальних традицій у фольклорі.

Тріада: життя – смерть – життя дістала всебічно розвинених форм у давньогрецькій міфології. Ідею умирання і воскресіння уособлював культ Діоніса – бога землеробства і виноградарства, на честь якого тричі на рік влаштовувалися карнавали, вистави, ігри. Хоревти, вдягнені у козячі шкіри (супутники Діоніса – сатири – були козоногими), танцями і співами відтворювали міф про Діоніса. В момент "смерті" Діоніса звучали *френоси* (поховальні пісні), їм на зміну приходили сповнені бурхливої радості танці і співи, коли померлий бог "воскресав".

У новорічній обрядовості українців є вистава "Коза", її сюжет – стрільці вбивають козу, по ній проливає сльози дід, а далі, на загальну радість, коза оживає і пускається в танок – нагадує Діонісії, що святкувалися в Елладі у VII–VI ст. до н. е. І це не випадковий збіг: на обох драматизованих дійствах позначився вплив ще давніших – індоєвропейських язичницьких культів[49].

Той же культ Діоніса на його ранній стадії існував у фракійців, де він навіть вимагав людських жертв. Поширившись у греків, культ Діоніса втратив жорстокі форми і набув карнавального вигляду. Жертви свого часу практикувалися у багатьох народів світу, особливо під час поховання значних людей – вождів племені. Один з таких фактів спостерігав у Х ст. н. е. на Волзі арабський мандрівник Ахмед ібн-Фадлан[50].

Якщо з уваги на викладені відомості розглянути весняні ігри, русалії, купало, то наявні в них святкові спалення або потоплення опудала ("Купайла", "Марени", розривання "Куста", русального або купальського деревця) – це відгомін колишніх жертвоприношень. Багато таких моментів в російському обряді проводів масляної. У весіллі зберігають зв'язок із культом предків сирітські пісні.

В гумористичному плані обіграно тему вмирання і воскресіння природи в українській веснянці "Кострубонько", російській хороводній "Кострома" і, особливо, грі-сцені "Умрун".

Отже, на цих прикладах простежується, як колишні драматичні культи поступово втрачали силу і переходили в розряд молодіжних забав, щоправда, своєрідних і дещо незвичних для сучасної міської людини. В іграх, подібних до "Умруна", був, однак, і практичний сенс: так оволодівали технікою голосіння, яка ставала потім у пригоді вже за інших, сумних обставин.

---

[49] Див.: Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978. С. 148.
[50] Див.: Ковалевский А. П. Книга Ахмеда ибн-Фадлана об его путешествии на Волгу в 921–922 гг., Харьков, 1956.

Таке ж значення мали і різноманітні жартівливі голосіння, коли об'єктом "оплакування" ставала курка, миша або навіть якийсь неживий предмет. На відміну від справжніх, жартівливі голосіння залюбки виконувалися не тільки жінками і дівчатами, але також чоловіками й парубками.

ЕПОС

§ 66. Загальна характеристика.

Розвиток календарної та родинно-обрядової пісенності відбувався виключно в рамках обряду, в умовах сильної звичаєвої регламентації. Так тривало тисячі років, поки мистецтво виконувало магічно-утилітарні функції. Але вже в межах обрядовості визрівали передумови художніх потреб. Одна з найважливіших революцій в мистецтві – розпад первісного синкретизму – сталася тоді, коли в людини розвинулася здатність "віддатися художньому переживанню"[51].

Обряди та обрядова творчість продовжували існувати, але з неї виділяється і дістає поширення молода багатожанрова парость – необрядовий фольклор. Точно датувати цю подію неможливо: процес був довготривалим, однак можна говорити про епоху, так звану "героїчну добу" (в історії східних слов'ян – від раннього середньовіччя до утворення Київської Русі[52]). Героїчна доба завершується у період переходу від вищого ступеню варварства до цивілізації, від правління виборних вождів і рад старійшин – до виникнення держави.

В Київській Русі знаходимо уже в повному розквіті такий необрядовий рід фольклору, як епос, і, зокрема, найдавніший з відомих у східних слов'ян епічний жанр – билини (вони збереглися до наших днів у російському фольклорі).

Для епічного стилю характерна оповідальність тону, увага до обставин і подій (із грецького – epos – розповідь). До епічних жанрів українського фольклору належать думи, балади, історичні пісні, новелістичні пісні (співанки-хроніки). Від обрядових пісень епічні твори відрізняються способом виконання: якщо обрядові завжди співає хор, то в епіці ми зустрічаємо розвинену манеру одиночного (сольного) виконання. Це дуже суттєва риса.

[51] Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972. С. 210.
[52] Див.: Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. – М., 1963. С. 36.

Один з найважливіших її наслідків – поява народних співців-професіоналів та окреслення соціальних середовищ (верств населення), які були виконавцями, носіями епіки і навіть її творцями. "У слов'янському світі сформувалось кілька типів соціальних епічних середовищ: у стародавній Русі і в Росії – скоморохи, каліки перехожі, сказителі; на Україні – кобзарі, лірники; у південних і західних слов'ян – гуслярі, тамбураші, дзяди"[53].

Найважливіша роль у розвитку українського епосу, особливо дум, належала кобзарям та лірникам. Кобзарське мистецтво виникло у XVI ст. і було поширене переважно у Подніпров'ї і Степовій Україні. Лірники ж ходили по всій Україні. Найбільшою своєрідністю відзначалося виконання і репертуар лірників Поділля та Прикарпаття. Зокрема, саме в їх співі з достатньою виразністю простежувалися "сліди зв'язків давньоруської і української епіки"[54].

Епічні пісні

Думи

§67. Визначення та зміст.

Думи – найвизначніша частина українського народного епосу. До особливостей їх змісту належать такі риси як реалістичність, історизм, поєднання трагедійності та героїки. За формою думи – великі вокально-інструментальні твори, виконання яких вимагає багаторічного навчання і неабиякого хисту. Через це вони входили в репертуар професійних народних співаків – кобзарів (бандуристів) і лірників.

Термін "дума" у фольклористику ввів М. О. Максимович[55].

Самі виконавці дум називали їх по-різному: пісні про старовину, козацькі притчі, запорозькі псальми, лицарські пісні тощо.

---

[53] Гриця С. Й. Мелос української народної епіки. – К., 1979. С. 46. Дзяди (польск.) – старці, що збирали милостиню, виконуючи пісні, їх мистецтво користувалося пошаною в народі.

[54] Там само С. 49

[55] Михайло Олександрович Максимович (1804–1873), видатний історик, вчений-природознавець, член-кореспондент Петербурзької Академії Наук, перший ректор Київського університету. Видав "Малороссийские песни" (М., 1827) та "Украинские народные песни" (М., 1834), які заклали початок української фольклористики. У цих збірниках вперше вжив та обґрунтував поняття думи, яким ми користуємося і зараз.

М. О. Максимович відзначав, що тексти кобзарських пісень мали два різновиди: складені нерівноскладовими віршами ("вільний розмір, що полягає у невизначеній кількості стоп") та рівноскладовими ("уподібнюються до пісні", "набувають сталого пісенного розміру"). Слід сказати, що рівноскладові твори (власне, історичні пісні) побутували на Правобережжі (Поділля, Підкарпаття) і там їх називали "думами". Максимович переніс назву "дума" на нерівноскладові вокально-інструментальні твори Лівобережжя. З кінця XIX ст. назва стає загальноприйнятою і самі кобзарі починають називати думами колишні "козацькі псальми" нерівноскладової будови.

Думи виникли у XVI ст. Їх розвиток відбувався особливо продуктивно протягом трьох століть і досяг вершин (як в художній формі, так і щодо суспільного резонансу) у XVII ст. Народження цього жанру пов'язане з посиленням боротьби українського народу проти іноземного поневолення та феодально-кріпосницького гніту: спершу – Великого Литовського князівства, згодом – Речі Посполитої. Жорстоким лихом українського народу були напади кримських татар і турків. Для захисту українських земель з півдня у XVI ст. формується могутня сила самооборони – козацтво. "Боротьба з татарами й турками, що була віссю, навколо якої оберталося життя козаків, дала зміст, а бодай загальний підклад, більшій частині старших історичних дум. Всі думи старшої верстви змальовують події, постаті й ситуації, що протягом довшого часу і за різних обставин повторювалися постійно, так що набирали значення типових явищ, характерних для своєї доби", – писав дослідник дум Ф. М. Колесса[56].

Зміст найдавніших дум такий: втеча з турецької неволі ("Про піхотинця" – тобто, пішого втікача), невольницькі страждання ("Плач невольників" – трагедія турецької каторги), морські походи на турків ("Про Олексія Поповича"), лицарська смерть козака ("Івась Коновченко"), переможний герць козака з турком чи татарином ("Козак Голота") та ін.

Дума "Про козака Голоту" вперше записана 1684 р. Це героїко-романтична оповідь про звитяжного козака, якому байдуже і коштовні речі, і слава, і сама смерть. Свою місію він вбачає в головному – "неприятеля під ноги топтати", захищаючи батьківщину. Перемігши злого татарина, козак Голота їде до Січі полем Килиїмським, і кобзар вкладає в його уста кінцеве славослов'я:

---

[56] Колесса Ф.М. Речитативні форми в українській народній поезії //Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – К., 1970. С. 338.

Ой поле Килиїмське!
Бодай же ти літо й зиму зеленіло,
Як ти мене при нещасливій годині сподобило!
Дай же, Боже, щоб козаки пили да гуляли,
Хороші мислі мали,
Од мене більшу добичу брали
І неприятеля під ноги топтали[57]!

Другу групу становлять думи XVII –XVIII ст. Їх зміст – визвольна боротьба українського народу 1648–1654 рр., а також історична та соціально-побутова тематика (зокрема, моралістичні, сатиричні та гумористичні думи): “Хмельницький та Барабаш”, “Корсунська перемога”, “Про Ганжу Андибера” (покарання дуків-багатіїв), “Бідна удова і три сини” (побутово-сімейні конфлікти) тощо.

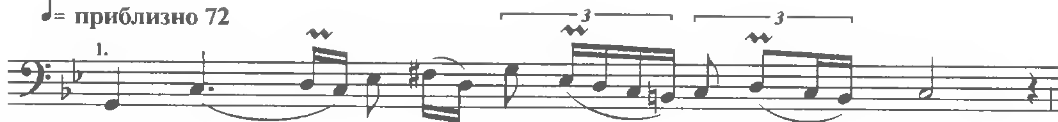
Сьогодні про думи існує велика спеціальна і популярна література – публікації текстів і наспівів, дослідження, розвідки про життя і творчість окремих кобзарів та лірників, музикантських цехів, – загалом сотні видань. Такого резонансу не мав досі жоден жанр фольклору. Із музичних публікацій найбільше значення належить працям Ф. М. Колесси. Вони вийшли двома серіями у 1910 та 1913 роках під назвою “Мелодії українських народних дум”. У 1969 р. в Києві їх було перевидано. В останній чверті XX ст. з'явилися нові дослідження – “Мелос української народної епіки” С. Й. Грици (К., 1979) та “Народні співці-музиканти на Україні” Б. Кирдана та А. Омельченка (К., 1980). Перша робота присвячена історико-теоретичним проблемам епіки, друга висвітлює творчість та біографії 18 визначних представників кобзарсько-лірницького народного мистецтва.

§68. Будова дум.

Думи виконуються речитативом, у якому ритміка (а часто і звуковисотний контур) визначається словесними та логічними наголосами тексту. Текст, отже, становить не лише смислову (як у піснях), але й структурну основу музичної декламації. Залежність між ритмомелодикою і текстовою акцентуацією видно на прикладі уривку з думи “Плач невольників[58]” (зверніть увагу на акценти над нотами, а також підіймання мелодичної лінії на наголошених складах):

[57] Кулиш П. Записки о Южной Руси. – СПб., 1856. Т. 1. С. 19.
[58] Див.: Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969. С. 361 – 362.

68



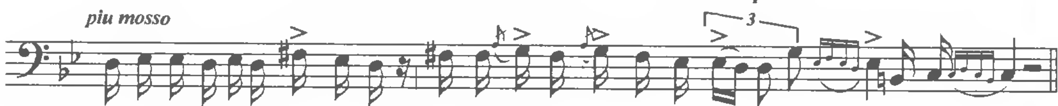
Ге - гей, ге - гей, ге - гей. ге - гей, гей!



Ой та у свя - ту - ю не - ді - лень - ку, Бар - зе ра - но, по - ра - иень - ко,



Ой до тож то - то не си - зі - ї ор - ли за - кле - ко - та - ли, —



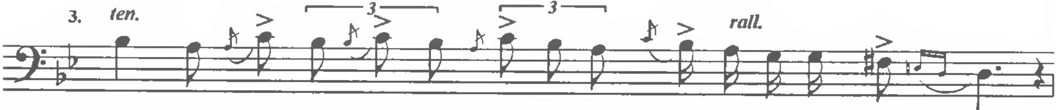
Як то бід - ні - ї не - воль - нн - ки У тяж - кій ту - рець - кій не - во - лі за - пла - ка - ли, гей!..



У - го - ру ру - ки пі - дій - ма - ли, кай - да - на - ми за - бряж - ча - ли,



Гос - по - да ми - ло - серд - но - го про - ха - ли та бля - га - ли, гей!



"Гей, по - дай, по - дай нам, Гос - по - дн, з не - ба дрі - бен до - щик,

a tempo

А з Ни - зу то буй - ний ві - тер. Ой чи не вста - ла

piu mosso

a tempo

би то на Чор - но - му мо - рі бн - стра - я хви - ля, Та чн

rall.

не по-зрн-ва-ла б я-ко-рі з ту-рець-ко-ї ка-тор-ги, ге - гей! [...]

Колесса. Мел. укр. нар. дум, с. 361–363

Нерівноскладова будова віршів особливо очевидна, коли текст виписати окремо (без наспіву):

Ой та у святую неділеньку, (10)
Бардзе рано, пораненько, (8)
Ой до то ж то-то не сизії орли заклекотали, – (16)
Як то біднії невольники (9)
У тяжкій турецькій неволі заплакали, гей! (14)

У рядках від 8 до 16 складів. Таких коливань (а точніше, неврегульованості) в інших жанрах фольклору не трапляється (виняток – голосіння). Поза сумнівом, нерівноскладова декламаційність дум веде традицію від часів Київської Русі. Хоч ми й не знаємо, як співалося "Слово о полку Ігоревім", але будова тексту цієї пам'ятки вказує на ті ж принципи ритмічності, що властиві думам[59].

Нерівноскладовість дум сприймається як традиційний стильовий рід (одночасно з думами і навіть раніше від них існували строфічні форми з регламентованим складочисленням). Вільна текстова форма дум обумовлюється імпровізаційним характером виконання та епіко-розповідною манерою рецитацій.

[59] Перший вказав на це М. Максимович (Сборник украинских народных песен. Часть первая. – К., 1849. С. 3). Таку думку поділяють усі дослідники.

Імпровізація – суттєва риса дум. Кобзар запам'ятовує текст не слово в слово, а здебільшого смислові віхи сюжету, які потім "наживляє" в процесі виконання. Це не значить, що співак створює текст думи кожного разу заново: він користується готовими фольклорними образами, блоками слів, епічною лексикою, які містяться в його пам'яті. При цьому його творча свобода залишається досить значною: дума ніколи не повторюється буквально.

Ф. Колесса наводить таке красномовне свідчення: "Коли О. Сластіон (художник, сам чудовий виконавець дум і знавець народних традицій. – А. І.) спитав у М. Кравченка, чому він у свої "Запорізькі псальми" (тобто думи – А. І.) іноді вносить нові слова, звороти, а навіть цілі вірші, яких раніше не співав, кобзар відповів повчаючим тоном: "Е, то вже всякий так, се ж не пісня. Як підійде, знаєте: іноді й коротко, а іноді й довше буде... То вже всякий так: те забуде – друге вигада, або й од іншого згадує що-небудь. То вже у пісні друге діло, а тож таки!"[60]

Нерівноскладовим віршовим рядкам відповідають такі ж розтяжимі музичні фрази. Вони ще в більшій мірі, ніж словесні рядки, імпровізуються. Рядок-фраза становить найменшу синтаксичну одиницю думи (у наведеному вище уривку "Невольницького плачу", пр. 68, у першій тираді – п'ять таких фраз).

Кілька рядків (в середньому 4–8), окреслюючи певну думку, становлять *уступ* або *тираду* – своєрідний нерегламентований за кількістю рядків строфоїд. (Вище виписано окремо текст першої тиради з думи "Плач невольників"). Істотні ознаки тиради – поява розспівної мелодики на останніх складах, деяке уповільнення темпу, іноді – вигук "гей" (як у "Невольницькому плачі"), а також перегра на бандурі (музична фраза чи один акорд).

На початку думи може бути невеликий вступ, побудований на вигукових словах (див. пр. 68 "Плач невольників"). Він зветься "заплачкою". Завершується дума коротким "славословієм" – звертанням до слухачів.

Кількість тирад в різних думах коливається від 15–20 до 40–50 і навіть більше[61].

---

[60] Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969. С. 54.

[61] В рецитаціях М. Кравченка "Про піхотинця" (там само, с. 105–129) 260 рядків, що поєднані у 44 тиради. Навіть без партії бандури це становить 25 сторінок нот. Деякі кобзарі знали по 12–15 дум. Таким був Андрій Шут, від якого у XIX ст записували П. Куліш, А. Метлинський, Г. Базилевич та ін. Можна уявити: обсяг репертуару такого співця разом з нотацією супроводу міг сягати 500–700 сторінок нотного тексту. І це не все, що вміщувала музична пам'ять кобзаря! Майже такого ж обсягу було його знання інших жанрів фольклору. З цього видно, що виконавці дум були надзвичайно обдаровані, мали воістину гомерівську пам'ять.

Думи – визначна частина українського народного епосу не тільки за змістом, роллю, яку вони відіграли в історії, науковою вагою, але вони також – вершина стилю музичної декламації, і з цього боку є унікальним явищем у фольклорі слов'янського світу.

§69. Ладові основи.

Розшифровані і видані Ф. Колессою наспіви дум належать до подніпровсько-лівобережної епічної традиції. Серед виконавців дум – представники двох провідних шкіл: Полтавської та Харківської. Незважаючи на те, що лівобережна традиція обіймала величезну територію, що існували різні школи і що в межах шкіл виникали відмінні індивідуальні стилі, – наспіви дум спиралися на єдині (для лівобережжя) ладові основи.

М. Лисенко, Ф. Колесса, пізніші дослідники сходяться на тому, що звукоряд дум – хроматизована дорійська шкала із варіантним IV ступенем: частіше він підвищений, але може бути натуральним та варіантнозмінним навіть у виконанні одного кобзаря[62]. Проте це – тільки перша зовнішня ознака. Оригінальність ладу виявляється при аналізі його внутрішньої будови.

В кобзарських рецитаціях загальний звукоряд розбивається на дві ділянки: пентахорд (знизу) та тетрахорд (нагорі), при цьому до двох устоїв, розташованих в інтервалі квінти, нерідко практикуються ввідні тони (у схемі устої *до* та *соль*).

69



Наспів почергово обертається то в нижній ділянці (з устоями *до* і *соль*), то у верхній (устій *соль*). Верхня частина звукоряду вживається, коли кобзар прагне драматизувати спів.

Вище вказувалося на ще одну примітну рису – хроматизацію ступенів (IV, а також, хоча й рідше – III та VII). Особливо характерного колориту

---

[62] Див.: Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969. С. 37.

надає рецитаціям підвищення IV ст. Частотність такого явища дозволяє говорити про свідоме вживання хроматизації як експресивного засобу.

Хроматизація IV та VII ступенів свідчить про вплив мажоро-мінору. Підвищені ступені виконують роль ввідних тонів: VII – до устою пентахорда *до*, IV – до устою тетрахорда *соль* (як в думі "Плач невольників").

Крім лівобережних дум, рецитації яких спираються на дорійський звукоряд та його хроматизовані модифікації, існувала ще й інша, пентатонно-діатонічна традиція. На жаль, вона занепала ще до того, як почалося систематичне записування дум. Рецитації на пентатонно-діатонічній основі були, за усіма ознаками, більше поширені на Правобережжі, хоча траплялися і на Лівобережжі. Окремі фрагменти записали свого часу М. Лисенко, О. Рубець, К. Квітка. Характер рецитацій настільки відрізняється від доти відомих, що М. Лисенко утримався публікувати свій запис, а до надрукованого О. Рубцем уривку думи[63] тривалий час існувало недовірливе ставлення.

У 1920-ті роки К. В. Квітка зайнявся цією проблемою, всебічно її вивчив. Йому також пощастило записати на фонограф в Житомирській області думу "Івась Коновченко". Так було стверджено факт існування ще однієї кобзарської традиції. Відмінності двох стилів рецитацій видно з порівняння двох близьких за текстами варіантів дум "Про Марусю Богуславку" та "Про Івана Богуславця"[64].

Хроматизований – лівобережний – стиль (запис Ф. Колесси):

70

місцями ♩=66

Та на Чор - но - му мо - рі, Та на ка-ме-ні бі-ло - му,

Та там сто - я - ла тем - ни - ця тем-нень - ка. [...]

Колесса. Мел. укр. нар. дум, с. 326

---

[63] Рубец А. И. Двести шестнадцать народных украинских напевов. – М., 1872. № 216.

[64] Див.: Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. С. 326; Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. – К., 1930. Т. 1. С. 51.

Пентатонно-діатонічний стиль (запис М. В. Лисенка):

71

Ой на мо - рі на си - ньо - му, на ка - ме - ні на бі - ло - му,

там сто - я - ла тем - на - я тем - ни - ця, да гей же, тем - ни - ця.|...|

Фольклорист. спадщ. М. Лисенка, с.51

§70. Епічне виконавство.

Кобзарі чітко розрізняли “лицарські псальми” від інших виконуваних ними пісень. Існувала навіть своєрідна шкала цінностей фольклорних творів. Найвищу сходинку займали думи. Далі йшли історичні, козацькі, чумацькі пісні (тобто соціально-побутові), потім – побутові (насамперед моралізаторські – такі, як “Нема в світі правди”), і замикали цю шкалу жартівливі і танцювальні пісні. Кобзар Андрій Шут шанобливо ставився до дум і зневажливо – до любовних, обрядових, побутових пісень. Не співав їх і Остап Вересай (хоч і знав). Гнат Гончаренко оцінював побутовий репертуар скептично[65].

Протягом своєї кількавікової історії кобзарство виробило музично-виконавські засоби, які у свідомості співаків та слухачів асоціювалися із епічним стилем. Вони були скеровані на те, щоб створити загальний героїко-драматичний колорит, який міг досягти значного трагедійного напруження. Трагіко-драматичний пафос культивувався у виконанні дум тому, що зміст більшості з них також зосереджувався на драматичних подіях. Нескореність людського духу у “неволі бусурменській”, смерть у бою з ворогами, – ці теми діставали розкриття через звеличування і скорботу, гордість і оплакування.

Погляд на героїчне через призму трагедійності має в людській історії дуже глибоке коріння. Ще у VII–VI ст. до нової ери в стародавній Греції

[65] Див.: Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. С. 45–46.

були поширені *френоси* (або треноси) – поховальні пісні-плачі як один із складників культу героїв[66].

Героїчна епоха східних слов'ян мала свої ритуали і героїко-трагічні співи. Ця традиція була успадкована і продовжена в російському, українському, білоруському фольклорі.

Час формування українського народу у XIII –XIV ст. співпадає з тяжкою боротьбою проти монголо-татар, а потім – з татарами і турками. Численні жертви, що їх приносив народ впродовж століть у боротьбі за волю, підтримували стійкий інтерес до трагіко-героїчного епічного стилю, який дістав вищого розвитку в думах. Мимовільне відчуття схожості між трагедійними стилями френосів і дум посилюється ще й тим, що кобзарі самі часто називали думи *плачами*, а моменти найвищої напруженості у речитаціях дум асоціювалися у них з "додаванням жалощів". Подібним же чином стародавні греки френетичні лади (лади, призначені для співу френосів) визнавали *плачливими*[67]. Така близькість визначень не може бути випадковою: характер виконання і дум, і френосів зосереджувався на одних і тих же емоціях, а саме – на жалобі, скорботі, возвеличуванні жертовності.

До засобів, за допомогою яких кобзар викликав глибоке і сильне співпереживання слухачів, належали: експресивна мелодекламація з високо розвиненою орнаментальною технікою, складна темброво-динамічна палітра голосу, акомпанемент.

М. Лисенко наголошував, що "уся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в музикальній декламації"[68]. Мелодекламація створює особливу атмосферу мінливої напруги, спонукає слухача схвильовано стежити за розгортанням сюжету. Завдяки мелодекламації кобзарське виконання набуває властивостей живої розповіді. Кобзар ще більше посилює вплив, вдаючись до орнаментики – форшлагів, мордентів, оспівувань головних устоїв "дрібними нотами". Уся ця техніка має пряме призначення – збудити в душі слухача жаль і співчуття. З приводу орнаментики Остапа Вересая М. Лисенко зазначав: "За висловом кобзаря, щоб викликати глибоку, сильну експресію, він "додає голосу й жалощів". Під останнім словом він розуміє ці дрібні, важко вловимі прикраси при мелодії, що викликають і посилюють у слухача враження глибокої туги, пекучої скорботи"[69].

---

[66] Див.: Музична естетика античного світу. – К., 1974. С. 52.

[67] Див.: Там само С. 56–57.

[68] Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. С. 18.

[69] Там само С. 30.

Заради максимальної драматизації кобзарі вдавалися до безпосередніх звукоемоцій – скриків, зойків, а інколи навіть спів міг перериватися справжнім плачем. Все це говорить про те, що кращі кобзарі і лірники незвичайно глибоко входили в образ, щиро й безпосередньо переживали зміст думи, драматичні долі оспівуваних героїв. М. Лисенко писав: "У числі засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи дається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі, невдягнена навіть в музичну оболонку"[70].

Таким був стиль виконання більшості найдавніших дум.

Інакше виконувалися думи часів національно-визвольної війни 1648–1652 рр. ("Хмельницький та Барабаш", "Перемога Корсунська" та ін.), а також гумористично-сатиричні думи ("Про Ганжу Андибера", "Козак Голота" та ін.). "Коли старші думи, – зазначав Ф. Колесса, – овіяні глибоким смутком і грозою "Дикого поля", то в пізніших проглядає бадьорий настрій переможця. Це виявляється гумором і злобною насмішкою, що виключає або бодай чимало обмежує елегійно-ліричний елемент"[71]. Цей, другий виконавський стиль, в цілому менш оригінальний, до того ж він не дістав такого поширення, як стиль героїко-елегійний. Його цінність полягає передусім в розширенні жанрово-виконавського діапазону дум. Загалом він близький до манери виконання чоловічих соціально-побутових пісень, де й дістав найбільшого поширення.

На закінчення розмови про виконання дум слід торкнутися тих особливостей, які викликалися музично-інструментальним супроводом. Думи виконувалися в супроводі або бандури, або ліри (рідше). Ці інструменти мають різну конструкцію, різні тембри, у них неоднакові технічні можливості. Тому, природно, їх конструктивні особливості впливали на фактуру супроводу і на саму манеру співу.

До XVIII ст. існувала також кобза (звідки і назва виконавців – кобзарі). Коли вона вийшла з ужитку, слово "кобза" почало використовуватися як синонім назви "бандура".

Грати на бандурі вважалося набагато почеснішим, хоча мистецтво лірників також користувалося прихильною увагою слухачів. Лірницький спів здебільшого був рівний, майже позбавлений нюансів. Така традиція лірницького виконання встановилася під впливом самого інструменту – ліри. Фактура лірницького супроводу також не дуже урізноманітнювалася. Лірник здебільшого дублював на інструменті партію голосу, місцями її

---

[70] Там само С. 19.

[71] Колесса Ф. М. Речитативні форми української народної поезії //Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. С. 339.

орнаментуючи, або співав на фоні незмінної квінти-бурдону. Інструментальна партія набувала самостійності під час перегри (в паузах між співом, на стику тирад, у вступі та закінченні). Сказане можна проілюструвати думою "Про Кішку Самійла" у виконанні лірника з Полтавщини Івана Скубія.

72

♩≈ приблизно 63

Ліра

Що з го-ро-да Тре-пе-зо-на Вис-ту-па-є га-лє-ра

Трьо-ма цві-та-ми у-квіт-ча-на й ма-льо-ва-на. |...|

rall.

Колесса. Мел. укр. нар. дум, с. 321

Акомпанемент кобзарів значно різноманітніший. Бандура має більші технічні можливості, тому фактура супроводу залежить від того, наскільки досконало володіє кобзар інструментом та від його музикальності. Найпростіший варіант супроводу схожий з лірницьким (коли інструментальна партія заповнює паузи між тирадами, рядками, а в інших випадках зводиться до дублювання голосової лінії або акордів).

В окремих зразках акомпанемент несе спеціальне художнє навантаження. Не тільки загальний фон, але й деталізація, коментування змісту доступні кобзареві.

§71. З історії кобзарства.

У XIX ст., коли почалося наукове дослідження фольклору, кобзарями й лірниками були виключно незрячі люди. Спів та гра були засобами їх

існування. Вони ходили по селах, грали на весіллях, ярмарках тощо. Платили їм натурою (продуктами) та, рідше, грішми. У переважній масі кобзарі та лірники мали також власне господарство, хату, були одружені. В зимовий час здебільшого залишалися вдома, займалися ремеслами (сукали вірьовки, робили упряж). За деякими підрахунками, у 80-х роках XIX століття тільки в Полтавській губернії було 375 лірників та стихівничих (останні співали без супроводу, як відомі в Росії каліки перехожі)[72].

Кобзарі та лірники не були старцями ("прошаками"). На їх мистецтво існував попит. Навколо кобзарів на вулиці чи на ярмарку збиралися великі юрби слухачів. Це викликало підозру до їхньої діяльності з боку властей, які забороняли ходити з бандурою. Протягом століть кобзарі були виразниками думок і настроїв народу, часто брали безпосередню участь в соціально-національних рухах та повстаннях. Свідченням цього є страта трьох кобзарів – Варченка, Сокового та Скряги – учасників Коліївщини, оспіваної Т. Шевченком у поемі "Гайдамаки".

Кобзарі та лірники – це мандрівні співці-рапсоди, вони мали свої територіальні оргнізації і керувалися цеховим статутом. 40–50 осіб об'єднувалося у "братії" (цехи) на чолі із "старшим" або *панмайстром*. Право ходити з бандурою мали тільки члени місцевої "братії". Цехові організації народних співців-музикантів виникли не без впливу магдебурзького права, яке у XVII ст. дістали найбільші тогочасні міста України і Польщі. За магдебурзьким правом ремісники, купці та інші професійні верстви об'єднувалися в цехи, що стояли на захисті прав їхніх членів.

Кобзарі, лірники і стихівничі мали свої окремі братії. Найвищою за рангом вважалася "братія" кобзарська. Хлопчиків, які народжувалися сліпими або осліпли з якоїсь причини, батьки, як правило, віддавали в науку до кобзаря або лірника. Термін навчання тривав до трьох років, після чого влаштовувалася "*визвілка*" (екзамен). Якщо учень екзамену не витримував (не діставав "визвілки"), він мусив залишитися в учнях на черговий термін. Діставши "визвілку", учень мав право на самостійний заробіток. Але тільки через 10 років його оголошували "*майстровим*" (тобто, майстром) і він одержував право мати власних учнів.

Час виникнення в Україні кобзарсько-лірницького мистецтва точно не встановлено. Вважається, що епічні співці діяли уже в кінці XVI ст. Цілком можливо, що це відбулося дещо раніше.

Започаткувавшись за героїчної епохи, епічна традиція східних слов'ян ніколи явно не переривалася, вона лише переходила в інші форми. Скомо-

---

[72] Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. С. 29.

рохи у Київській Русі, билинні співці, каліки перехожі в Росії, кобзарі, лірники і стихівничі в Україні, гуслярі, тамбураші, дзяди у південних і західних слов'ян, – це функціонально близькі, іноді – аналогічні явища, які поширюються на все слов'янство[73].

Новий напрям епічна творчість отримала на Україні в період посилення боротьби з турками і татарами. Події XIII–XVII століть затьмарили в народній свідомості попередню історію. Саме в цей час і формується кобзарсько-лірницьке мистецтво. Воно не виникло раптово, а прийшло на зміну билинній традиції, яка не могла з потрібною силою висловити нові події, почуття і особливо трагедії, і через це зійшла з історичної сцени на території України.

Історичні пісні

§72. Тематична специфіка.

Пісні, в яких відображено загальнонародні події, образи народних героїв, належать до історичних. Історія народу завжди конкретна. Вона поділяється на періоди, важливість яких визначається силою їх впливу на соціальне і економічне життя.

Своєрідність історії України полягає в тому, що найвизначніші події пов'язуються з діяльністю козацтва. Протягом XVI–XVIII ст. козацтво було активним учасником і рушієм важливих суспільно-історичних подій. Через те більшість історичних пісень цього періоду є водночас козацькими. Це, проте, не означає їх ототожнення.

До *історичних* відносимо насамперед некозацькі та козацькі пісні, в яких згадуються конкретні історичні факти, прізвища.

До *козацьких* зараховуємо пісні, в яких відображене козацьке життя, але без конкретних історичних реалій. Такі козацькі пісні (в основному, побутового і ліричного змісту) винесено в окремий розділ, бо в них висвітлюється не історичні події, а побут і психологія.

Отже, головна особливість історичних пісень XVI–XVIII ст. полягає в тісному зв'язку з козацькою тематикою. Це вплинуло і на принципи упорядкування пісень в ряді збірників. Наприклад, Д. Ревуцький у трьох ви-

[73] Грица С. Й. Мелос української народної епіки. С. 46.

пусках "Золотих ключів"[74] увів спільну рубрику "Пісні історичні, козацькі", де, як це видно, одна тематична група від іншої не відділяється. Але історичні факти осідали у піснях як раніше XVI ст., так і після ліквідації козацтва. Тому поняття історичної пісні значно ширше за поняття козацьких пісень.

§73. Класифікація.

М. Гоголь вбачав історизм народних пісень в тому, що "вони не відриваються ні на мить від життя і завжди відповідають тодішньому станові почуттів"[75]. Водночас Гоголь застерігав від ставлення до народної пісні як до історичного документу, підкреслював перевагу у фольклорі художніх явищ над історичними, наголошував, що історик не може шукати у піснях вказівок "дня і числа битви або точного пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче пізнати справжній побут, стихії характеру, всі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу, коли захоче випитати дух минулих віків, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкривається перед ним в ясній величі"[76].

Отже, *історизм фольклору* – це категорія змісту, притаманна усній творчості кожного народу, тому що фольклор – частка історії народу, історії його культури, – і сам він – історія.

На відміну від такого широкого поняття як історизм фольклору, існує більш конкретне поняття *історичного змісту* народних пісень. В піснях зображуються події, історичні особи, різні сторони життя соціальних прошарків. Ті пісні, в яких відбито події, імена та ставлення до них, і називаються історичними.

Залежно від того, яка міра історизму властива пісні і який історичний зміст відображено в ній, історичні пісні поділяються на чотири класи:

1. З конкретно-історичною підосновою – згадуються дійсні події та імена історичних осіб (пр. 74 "Ой полети, галко" – про зруйнування Січі, пр. 75 – "Максим козак Залізняк" – про Коліївщину).

---

[74] Золоті ключі: Пісенник. Вип. I –III. – К., 1964. (Перше видання вийшло у 1926, 1929 рр.).
[75] Гоголь М. В. Твори. В 3 т. – К., 1952. Т. 3. С. 394.
[76] Там само С. 394.

2. Пісні з загально-історичною підосновою – збережено не так деталі, як загальний колорит, дух епохи (пр. 73 "Зажурилась Україна, що нігде прожити" – про часи татарщини).

3. Пісні з соціально-побутовою підосновою. Насамперед це деякі з пісень про козацтво, чумацтво, наймитування, кріпацтво, наймитство. Вони складалися за цілком певних історичних умов, тому в деяких з них більш-менш ясно проступають риси історії побуту, торгівлі, військової справи, соціальних заворушень, правових відносин (пр. 79 "Ой не пугай, пугаченьку").

4. Пісні з соціальною, класовою підосновою. Це переважно творчість другої половини XIX –початку XX ст. Зокрема, сюди зараховуються деякі західноукраїнські "гамерицькі" пісні (див. розділ "Заробітчанські пісні", пр. 108 – про трудову еміграцію в Америку, викликану зубожінням селянства).

Найбільш визначений вигляд має лише клас пісень з *конкретно-історичною підосновою.* Інші три класи поповнюються з досить різних жанрово-тематичних джерел і становлять додаткове, певною мірою периферійне відгалуження історичної пісенності.

§74. Хронологічний огляд.

У східних слов'ян історична пісня прийшла на зміну билинній традиції Київської Русі, яка у свою чергу була продовженням епічної традиції докиївських часів. В докиївському епосі відобразилися міфологічні уявлення племен, що населяли Лісостеп і Полісся. Відголоски легенд історичного змісту, пов'язаних із Змійовими валами (початок I тис. до н. е. – середина I тис. н. е.); згадка про полянського князя Кия, засновника Києва; походи слов'янських дружин під проводом Кия на Дунай та у Візантію; боротьба із степовиками (кочовими тюркськими племенами південних степів), – все це збереглося у вигляді легенд та уривчастих відомостей в колядках.

На відміну від билин, де події відтворювалися засобами гіперболи і фантастики, для історичних пісень показова значно більша історична точність, в них діють звичайні люди. Події, як правило, перебувають в межах реально можливого. Казкові й міфологічні елементи, якими були насичені билини, відсутні. Гіперболізація вживається лише в тій мірі, яка потрібна для переведення образу в площину героїчного (у пісні "В Царе-

граді, на риночку" Байда, повішений турками ребром за гак, має силу не тільки нап'ясти лук, але й стріляє надзвичайно влучно, квитаючись із своїми мучителями).

Найдавніші сюжети історичних пісень належать до XIII–XIV ст. (про татаро-монгольське поневолення). Вони злилися в народній пам'яті з пізнішими наскоками татар і турків у XV –XVI ст.

У XV–XVII ст. поширюються козацькі пісні, в яких степові лицарі-запорожці зображуються оборонцями рідного краю. Виділяються пісні часів національно-визвольної війни 1648–1654 рр.: "Засвистали козаченьки", "Гей, не дивуйте, добрії люди", "Розлилися круті бережечки", "Ой Морозе, Морозенку", "Ой з-за гори чорна хмара", в яких відбито військові сутички та оспівано видатних полководців – Б. Хмельницького, І. Богуна, М. Кривоноса, Д. Нечая, С. Морозенка.

У XVIII ст. запроваджується кріпосництво, посилюється соціальне й національне гноблення. У цей час виникають пісні про сваволю феодалів ("У містечку Богуславку" про вбивство дівчини магнатом Каньовським). Водночас формується гайдамацька і опришківська пісня. Поширюються пісні про ватажків цього руху Гната Голого, Левенця, Олексу Довбуша, про керівників Коліївщини Максима Залізняка, Івана Ґонту, Микиту Швачку, Івана Бондаренка.

В останній XVIII чверті століття було зруйновано Запорозьку Січ (1775 р.). Після приєднання Криму Запорозьке козацтво вичерпало свою місію в пониззі Дніпра як аванпосту в боротьбі з татарами. Але триста років жорстокої боротьби з турецько-татарськими напасниками створили невмирущу славу низовому козацтву. Тому зруйнування Січі, здійснене за наказом Катерини II, викликало появу ряду епічно-сумовитих пісень, в яких лунав відгомін колишньої слави ("Ой полети, галко", пр. 74). Запорозьке козацтво завжди брало участь у національно-визвольних рухах, починаючи з повстання С. Наливайка, Хмельниччини і закінчуючи Коліївщиною. Запорожці були серед повстанців С. Разіна, О. Пугачова, К. Булавіна. Тому народ сприйняв ліквідацію важливого вогнища бунтівного духу як знищення осередку захисту народних інтересів.

Починаючи з другої половини XVIII ст. історична пісня розвивається менш інтенсивно. Крім згаданих, у піснях відбилися такі події, як переселення Чорноморського війська (колишніх запорожців) на Кубань (1792 р.), російсько-турецька війна 1787–1791 рр. (взяття Ізмаїла, Очакова). На зміну історичній пісні приходять нові відгалуження соціально-побутової лірики – пісні про кріпаків, бурлаків, наймитів, рекрутів.

§75. Ритміка та форма.

В історичних піснях зустрічаються різні складочислові розміри. Серед більш типових:

(4 + 4) Гомін, гомін // по діброві,
Туман поле // покриває.

(4 + 6) В неділечку, // як сонечко сходе,
Пан лементар // по риночку ходе.

(4 + 4 + 6) – пр. 73, а також *ампліфіковані* (розширені) на основі цієї форми (5 + 5 + 7), (6 + 6 + 7) тощо (див. пр. 74, 75) та ін.

Строфи, за незначними винятками, складаються з двох пісенних рядків. Рідкісний зразок чотирирядкової форми (включно з приспівом) – "Ой на горі та женці жнуть" (пр. 78). В ній заспів складається з дво- і трисегментних віршів (4 + 4)2 + (6 + 6 + 4), а приспів – один трисегментний рядок "Гей, долиною, гей, широкою козаки йдуть" (5 + 5 + 4). В цілому виникає чотирирядкова строфа, досить рідкісна і оригінальна: *гетерометрія* рядків (різна кількість складів і сегментів в обох рядках заспіву), приспівні вигуки "гей", повтор першого рядка заспіву, – сукупність цих рис на фоні загальної дворядковості історичних пісень висуває проблему походження цієї пісні. При безперечній органічності її ритмомелодики для українського фольклору, можна, однак, припускати залежність від літературного джерела.

Музична форма історичних пісень перебуває в тісному зв'язку з віршем: вона також дворядкова. Фінальні звуки пісенних рядків частіше розташовуються в позиції "питання – відповідь" (пр. 73). Навіть у тих випадках, коли кожен рядок завершується однаковим устоєм (пр. 75), у другому рядку відбувається подальший розвиток музичної думки. Це вказує на поширення музичної строфи респонсорного типу (опанування синтаксичними зв'язками підрядного – гіпотактичного – порядку).

73

Повагом

За - жу - ри - лась У - кра - ї - на, що ні - где про - жи - ти:

гей, ви - топ - та - ла ор - да кінь - ми ма - лень - кі - ї ді - ти

Золоті ключі, вип. I, с. 3

Порівняно з віршовою формою, яка переважно дворядкова, в музичній формі історичних пісень дещо ширше вживано три- та чотирирядковість. Вона виникає на базі текстових повторень, але музичний матеріал при цьому або значно варіюється, або ж видозмінюється.

§76. Мелодика.

Вживано три типи мелодики: речитативну, кантиленну, моторну (маршову і танцювальну). Для *речитативних* наспівів характерні оповідальні інтонації, за допомогою яких в народній музиці переважно й створюються епічні образи.

74

Поволі

Ой по - ле - ти, гал - ко, ой по - ле - ти, чор - на,

да на Січ ри - би їс - ти; ой при - не - си, гал - ко,

ой прн - не - си, чор - на, від ко - шо - во - го віс - ти!

Золоті ключі, вип. І, с. 46

Такі наспіви зустрічаються в найдавніших піснях. В них втілюються найтиповіші риси героїчної поезії і музики – стриманість, благородство, мудра елегійність, епічна піднесеність.

Кантиленна мелодика показова для середнього хронологічного пласта історичних пісень, який виник в XVI–XVII ст. Наспіви кантиленного типу мають багато різновидів, але найголовніші їх прикмети – плавність мелодичної лінії, помірні розспівування складів, нахил до ритмічної періодичності, – тобто, відсутність в ритмомелодиці і виконавстві характерних для речитативності ознак parlando-rubato. І все ж завдяки широкому виразовому діапазону кантилени деякі наспіви можуть наближатися до епічної мелодики:

75

Ходою

Ой не знав ко - зак, ой не знав Суп - рун,

ой як сла-вонь-кн за - жн - ти. Гей, зіб - рав вій - сько

слав - не за - по - різь - ке, та й пі - шов він ор - ду би - ти.

Золоті ключі, вип. І, с. 33

Проте в більшості випадків виразовий сенс кантиленних наспівів в іншому: вони відображають не самі події в їх історико-епічному колориті, а передають узагальнене ставлення до подій через призму ліричного (тоді як речитативна мелодика насичена епічним баченням змісту). Але, не зважаючи на переважно ліричний характер кантиленної мелодики, вона придатна і для створення героїчних, могутніх лицарських картин, відтворення величі і сили народу, що, наприклад, ми і бачимо у пісні “Розлилися круті бережечки”:

76

Повільно

1. Роз - ли - ли - ся кру - ті бе - ре - жеч - ки, гей, гей,
По - жу - ри - лись слав - ні ко - за - чень - ки, гей, гей,

гей! по роз - дол - лі; 2. Гей, ви хлоп - ці, доб - рі мо-
гей! у не - во - лі. По - сід - лай - те ко-ні во - ро-

_лод - ці, гей, гей, гей! не жу - рі - те - ся.
_ні - ї, гей, гей, гей! са - до - ві - те - ся.

3. Та поїдем у чистеє поле,
Гей, гей, гей! у Варшаву.
Та й наберем червоної китайки,
Гей, гей, гей! та на славу!
4. Гей, щоб наша червона китайка,
Гей, гей, гей! не злиняла,
Та щоб наша козацькая слава,
Гей, гей, гей! не пропала!
5. Гей, щоб наша червона китайка,
Гей, гей, гей! червоніла,
А щоб наша козацькая слава,
Гей, гей, гей! не змарніла! [...]

Історичні пісні, с. 847

У середині XVII ст. з'являються *маршові*, здебільшого *похідні* пісні – "Ой на горі та женці жнуть", "Засвистали козаченьки", "Гей, не дивуйте, добрії люди" та ін. Пружний ритм, темп, виразні широкі ("вольові") ходи в мелодії, обмежене використання вокалізації, регулярна акцентна ритміка, – все скероване на посилення елементів руху. Маршові мелодії не надто поширені в історичних піснях, але їх вага визначається не кількістю. Створені триста років тому, ці пісні супроводять усю пізнішу історію і продовжують активно побутувати в наш час.

Основними мелодичними типами в історичних піснях є речитативний та кантиленний. З них перший набагато стародавніший і, напевно, генетично пов'язаний з героїчним епосом Київської Русі, зокрема, з билинною традицією.

§77. Ладова будова.

Особливою характерністю позначені лади у речитативному і кантиленному пластах історичних пісень. Для наспівів речитативного складу показове оспівування опорних тонів, ритмічна і мелодична свобода, що відбивається на їх ладовій специфіці. Устоїв може бути два і більше, їх може мати кожна окрема фраза. Так наприклад, ряд устоїв утворює ладовий каркас пісні "Ой полети, галко" (пр. 74) – *мі²*, *ля¹*, *соль¹* у першій половині наспіву, *мі¹*, *мі²*, *мі¹* – у другій. Варто зауважити, що звук *мі* має особливі функції: він виконує роль устою в другій октаві і в першій октаві – і це два різних устої, бо інтонації, злиті з ними, мають різний контур, різну спрямованість (висхідну на початку, спадну в кінці). Звук *мі* взагалі сприймається, порівняно з іншими, як головний устій, – можна говорити про певне його визначення як "майже тоніки". Цьому сприяє те, що устій *мі* кожного разу виступає в довершеній інтонації (в ролі "крапки"). Історичні пісні речитативного складу здебільшого мінорні. Мінор іноді загострюється хроматизацією (підвищені IV, VI, VII ст.) та орнаментикою.

Наспіви кантиленного складу, як говорилося, виникли пізніше. Не виключено, що деякі з них сформувалися навіть після подій, що оспівані в текстах. Наприклад, пісня "Ой з-за лісу, із-за темного" вказує на вплив можоро-мінору:

77

Поволі

Ой з - за лі - су, із - за тем - но - го, із - під Чор - но - го

га - ю, як крик - ну - ли та ко - за - чень - ки:

"У - ті - кай - мо, Не - ча - ю!" //У - ті - кай - мо, Не - ча - ю!"

Золоті ключі, вип. I, с. 38

Навряд, щоб цей наспів виник раніше XVIII ст., але при його розспіві явно було використано якийсь більш давній варіант. Серед кантиленних наспівів панує мінорний нахил. Незважаючи на менше поширення мажору, його роль як фактора виразності цілком рівнозначна мінорові. Візьмемо, наприклад, пісню "Розлилися круті бережечки" (пр. 76). Відчуття могутньої сили, якою наснажено наспів, підіймають її до вершин народного музичного генія.

Ладова будова наспівів моторного типу (маршові і танцювальні) менш своєрідна, до того ж їх небагато. Досить сказати, що вони стоять набагато ближче до мажоро-мінору, ніж наспіви кантиленні. Багатьом властивий прихований функціоналізм.

§78. Багатоголосся.

Серед пісень речитативного типу багатоголосся не зустрічається. Рідкісні спроби розспіву таких наспівів на кілька голосів зафіксовано лише у XX ст. Стиль parlando-rubato неможливо зберегти під час колективного співу,

або ж виникатиме постійне порушення ритмічної злагодженості, або сам речитативний стиль зміниться на інший – скоріше на кантиленний. Тому багатоголосся зустрічається лише в наспівах кантиленного і маршового складу.

Вживано два види багатоголосся: гомофонно-гармонічне та підголосково-поліфонічне, а також третій – проміжний (мішаний), де поєднуються прийоми двох попередніх видів багатоголосся. У піснях маршового складу (або близьких до них, з регулярною ритмікою) переважно поширилося гомофонно-гармонічне багатоголосся. Мелодія доручається верхнім голосам, а нижні їм вторують (в терцію чи з використанням інших консонансів). Така фактура є, по суті, "вичленуванням" співзвуч з потенціально можливого гомофонно-гармонічного чотириголосся. "Вичленування" відбувається за логікою голосоведения, орієнтованою на горизонталь – тобто, за законами, на які спирається і підголосково-поліфонічна фактура. Зрідка трапляються прийоми імітації:

78

Помірно. ♩= 104

Ой на го рі ой на го - рі

Ой на го - рі та жен - ці жнуть, ой на го - рі

та жен - ці жнуть, а по - під го - ро - ю, я - ром - до - лн - но - ю

ко-за-ки йдуть. Гей, долиною, гей, ши - ро - ко - ю ко-за-ки йдуть.

Укр. нар. багатоголосся, с. 45

Імітація з'явилась, безперечно, не раніше XIX ст. Її поява обумовлена впливом солдатських пісень.

У наспівах кантиленного складу переважають прийоми підголосково-поліфонічного і мішаного багатоголосся, котрі не мають якихось особливих

прикмет, що виділяли б їх з-поміж прийомів багатоголосого співу інших жанрів. У підголосковій фактурі історичних пісень голоси часто розходяться в октаву, що надає звучанню хору сили і об'ємності.

Для пісень мішаного складу показове стрічкове багатоголосся (паралелізм терцій), мажоро-мінорна ладова основа, функціоналізм басового голосу. У пісні "Ой не пугай, пугаченьку" верхні голоси поєднуються на підголосковій основі, а басовий голос рухається за функціональною логікою:

79

Широко. ♩=46

Один — Всі

Ой не пу - гай, ой не пу - - гай,

пу - га-чень - ку, в зе - лено - му та й, ой бай-ра - чень - ку.

Укр. нар. багатоголосся, с. 343

Загалом у піснях мішаного складу завжди переважає один із двох принципів – або підголосковий (як у пр. 79), або гомофонно-гармонічний (пр. 78).

§79. Виконання.

Дослідник українського фольклору В. Й. Харків відзначав: "Історичні пісні та пісні на соціальні теми належать переважно до чоловічих пісень"[77].

Так було за часів виникнення історичної пісні, те ж, в основному, спостерігається й зараз. Але згодом вони переходили й до жіночого репертуару, а інколи навіть створювалися жінками. Тому за складом співочих гуртів серед історичних пісень можна виділити чоловічі, жіночі та мішані.

Чоловічі сольні пісні можуть виконуватися без супроводу або у супроводі бандури чи ліри (див. пр. 73, 74, 75, 77). Найдавніші, насамперед речитативні пісні, напевно належали до репертуару кобзарів та лірників. Для них показова свобода ритміки, варіативність виконання, мелодики, вільне використання мелодекламаційних прийомів (пр. 74, 77).

До чоловічих гуртових пісень належать маршові та похідні (пр. 76, 78). Їм притаманні, як правило, висока теситура (у тенорів – *фа, соль*, навіть *ля* першої октави). Традиції чоловічого виконання історичних пісень талановито втілені П. Ніщинським у хорі "Закувала та сива зозуля".

Жіночі пісні переважно колективні, їх фактура більш поліфонічна. Наприклад, "Ой не пугай, пугаченьку" (пр. 79) за стилем виконання жіноча, за хоровим складом – мішана, а в цілому в ній переважає поліфонічно-підголоскова фактура. Останнє властиве жіночому співові.

Різницю між фактурою чоловічих і жіночих пісень можна пояснити тим, що на чоловічий спів справила вплив традиція похідної козацької та солдатської (на заході – жовнірської) пісні. І це проявляється не тільки в маршових, але в таких піснях, як "Ой не пугай, пугаченьку" (пр. 79), зовсім позбавлених маршовості: чоловіча басова партія протистоїть жіночій групі не тільки тембрально, але й функціонально – виражено "чоловічим" характером голосоведення, запозиченим з похідних пісень.

Ліро-епічні пісні

Балади

§80. Визначення. Класифікація.

В середні віки у Франції та Італії баладами називали танцювальні пісні любовного змісту (франц. ballare – танцювати). У фольклористиці терміном "балада" називають багатокуплетні строфічні пісні з розвиненими сюжетами, гостродраматичного змісту. В народних баладах здебільшого

[77] Харьков В. Украинская народная музыка. – М., 1964. С. 18.

змальовуються побутові конфлікти та любовні драми з трагічною розв'язкою. Баладний жанр у фольклорі формувався під впливом властивої людині підвищеної уваги до страшних і незвичайних подій, які бентежать уяву і гостро ставлять проблему боротьби добра і зла. Баладні сюжети відомі усім народам Європи.

За змістом виділяють чотири основні групи балад.

1. З фантастичними та легендарними сюжетами, де особливо часто трапляється перетворення людей у квіти, трави чи кущі. Наприклад, свекруха заклинає невістку на тополю, або мати свого сина – на явора ("Ой за гаєм зелененьким", пр. 81). В таких баладах спостерігається відгомін дуже давніх анімістичних уявлень.

2. Балади про сімейні та любовні драми: отруєння з ревнощів чи з намови ("Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці"); підмова і зведення дівчини ("Було два чужоземці", пр. 80). Родинно-побутові – найчисленніша група балад.

3. Балади з історичною підосновою: дівчина вибирає смерть, не бажаючи стати коханкою феодала-насильника; теща у полоні у зятя-татарина.

4. Соціально-побутові балади: смерть чумака, загибель на війні козака або солдата ("Козака несуть").

У баладах третьої та четвертої груп жанрові ознаки іноді недостатньо рельєфні. Тому деякі з них можуть розглядатися як історичні або соціально-побутові пісні. Цим пояснюється, що баладні сюжети в публікаціях фольклору можна зустріти не тільки в рубриці балад, але й в інших жанрово-тематичних розділах.

Аналіз баладної мелодики підказує свою класифікацію, що випливає не з формальних ознак (речитативність, моторика, кантилена), а з виконавських особливостей. Тому нижче речитативно-декламаційна мелодика розглядається не сама по собі, а в руслі епічного виконавського стилю; з кантиленної мелодики окремо виділено протяжний стиль; кантиленну мелодику непротяжного різновиду об'єднано з моторною в один баладно-пісенний стиль. Поняттям "стилю" в даному випадку позначається сплав виконавства та функціонування баладного жанру в його істотних проявах.

§81. Епічний стиль.

У наш час балади виконуються переважно співочими гуртами, але в минулому вони належали до форм антифонного та одиночного співу (особливо у XVIII–XIX ст.). Епічний підклад змісту, розвинений оповідально-

драматичний сюжет робили їх дуже зручним репертуаром для мандрівних народних співців, які були у всіх слов'янських народів. Напружена фабула сприяла зосередженню уваги аудиторії і обумовлювала тим самим роль балад як жанру "для слухання".

Найдавніший баладний стиль спирається на загальні для епіки речитативно-декламаційні прийоми parlando-rubato. Ще й зараз у місцевостях, де збереглися ці традиції, можна почути надзвичайно своєрідний спів у невеликому діапазоні, заснований на нерегулярності ритміки, насичений інтонаціями мовлення.

В Поліському районі Київської області автор цих рядків спостерігав таку манеру співу у виконавців старшої генерації. Баладу "Було два чужоземці" (пр. 80) записано від Пелагеї Савівни Заєць (1908 р. народження, село Вільшанка). Стиль виконуваної нею балади нагадував стиль місцевих жнивних пісень, де особливо рельєфно проступає речитативно-декламаційна манера:

80

Вільно. ♪ = 126

Бу-ло два чу-жо - зем-ці да по-ма - ню-ва-ли дєв - ки.

О - дин чу - жо - зе - мець п'є да гу - ля - є,

а дру-гий чу - жо - зе - мець дєв - ки пуд-мов-ля - є.

КДІК, Полісся, 4

Це типово поліський ладо-інтонаційний стиль: постійне повернення до нижнього устою і почергове "дотикання" терції і кварти вгорі, які є неначе верхньою межею інтонування. Проміжні звуки між терцієво-квартовою вершиною і нижнім устоєм інтонуються варіантно, навіть в мовно-речитативній формі – з легкими "під'їздами" і ковзаннями донизу на третину півтону – півтон. Це напівспівана, напівдекламаційна оповідь. Спів

ніби оповитий сумовито-задумливим серпанком. Таке враження посилюється відсутністю ритмічної регулярності, а також тембром голосу: спів спокійний, динамічно м'який, неопертим звуком (безопорним) – спів "для себе". Тотожна манера зафіксована також в Рівненській області, Рокитнівському районі (село Глинне) – знову ж таки в зоні Полісся.

Крім Полісся, виразно епічний баладний стиль зберігся в карпатському регіоні – в гірській частині Карпат, а також у Прикарпатті, Закарпатті, Західному Поділлі, Галичині. Додатковим засобом виразовості тут є нерегулярне акцентування складонот.

Отже, найдавніший баладний епічний стиль має виразні прикмети не тільки в тексті, але в ритмомелодиці і виконанні.

§82. Пісенний стиль.

На відміну від баладно-епічного стилю, який представляє Полісся і карпатський регіон, баладно-пісенний стиль поширений по всій території України. Серед балад зустрічається багато варіантів, споріднених з баладними піснями різних народів: в західних областях трапляються словацькі, польські, чеські, угорські, румунські паралелі (особливо за тематикою та ритмічними типами, в мелодиці зближень менше); на сході – російські, на півночі – білоруські паралелі. Баладно-пісенний стиль охоплює різні за характером наспіви, а саме: – власне пісенні (пр. 81), кількісно – це найзначніша частка балад, що зараз побутують;

– пісенно-романсові ("Ой не ходи, Грицю") – це найновіший пласт, який включає також ряд "жорстоких" балад-романсів;

– пісенно-маршові – жовнірські, солдатські, чумацькі, деякі козацькі пісні-балади ("Козака несуть", "Із-за гори сніжок летить");

– з найрізноманітнішою танцювальною ритмікою – чардашковою, вальсовою, козачково-гопаковою та ін.

Для баладно-пісенного стилю показова загальна врівноваженість усіх музичних засобів: немає значної розспівності, але немає і надмірної регулярності ритму (за винятком маршових і танцювальних, втім, не надто численних). Як складочислова структура, так і строфіка відзначаються чіткістю, симетричністю. Мелодика тяжіє до індивідуалізованої образності. У багатоголоссі переважають мішані види (взаємодія підголосковості та гомофонно-гармонічних елементів, зокрема втори; або підголосковість дотримується правил паралельного голосоведення).

81

♪ = 132

Ой за га - єм зе - ле - нень-ким, ой за га - єм

зе - ле - нень - ким бра - ла вдо - ва льон дріб - нень - кнї.

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 539

Балада "Ой за гаєм зелененьким" з Поділля дає уявлення про баладно-пісенний стиль. При цьому треба враховувати, що різновиди баладно-пісенного стилю (лірико-пісенний, маршовий, танцювальний, романсовий), а також місцеві прикмети ритмомелодики і виконання додають кожного разу якісь своєрідні риси у баладні наспіви.

Формування баладно-пісенного стилю проходило у XVI–XVII ст., але його розвиток продовжується і досі, в ньому зосереджена активна частина сучасного баладного репертуару народних виконавців.

§83. Протяжни́й стиль.

Протяжний спів поширений у гуртовому виконавстві Лівобережжя і Подніпров'я. Про усвідомлення його народними співаками як самостійної манери свідчить те, що виконавці як з Поділля, так і з Полісся широкі, розлогі гуртові пісні називають протяжни́ми (з наголосом на третьому складові)[78].

На відміну від щойно розглянутого баладно-пісенного стилю, де впадають у вічі виразні, індивідуалізовані наспіви, протяжні пісні досить часто не мають легко запам'ятовуваної мелодії, їх особливість в іншому – в пану-

---

[78] На Гуцульщині можна почути народний термін "протігані пісні", але це не те саме, що називають у Поліссі "протяжними". В Карпатах так називають пісенні мелодії, на відміну від наспівів речитативно-декламаційного стилю. У 1973 р. на моє питання про характер співу виконавець відтінив ознаку пісенності, зауваживши: "Не говоренням, а з витяганням" (село Виженці Чернівецької області).

ванні стихії співу, витягання. Слухання протяжного співу переконує, що його сенс – не в мелодиці, а в темброво-динамічному напруженні. Протяжність звуку і голосне грудне звучання служить не тільки вдоволенню естетичних потреб, але є також засобом психофізичної розрядки. Це – одна із істотних особливостей народного гуртового виконавства та відмінність його від професійного і самодіяльного хорового співу.

Голосові лінії у протяжних піснях мають невеликий діапазон (загалом менше октави). В наспівах вживаються типові прийоми: оспівування устоїв, зокрема великосекундове; періодичні ритмічні зупинки на проміжних устоях; розспів складів тексту як засіб не тільки мелодизації наспіву, але й фактор ритміки.

82

Повільно

Один

Ой за сві-ти, мі - сяць, да й за - сві -

ти, яс - ний, а

Всі

ще й

вра - ніш - - - ня - я ох (і) зо-ря,

ще (і) вра ніш - ня - я ох (і) зо-ря.

Укр. нар. багатоголосся, с. 302

Протяжний стиль тяжіє до розспівного виконання і певної асиметрії, хоч при цьому не втрачається відчуття загальних композиційно-пісенних стереотипів.

Протяжний різновид балад – "наймолодше" їх відгалуження. Його вік обчислюється з другої половини XIX ст., а найбільшого розвитку він дістав у XX ст. Слід сказати, що протяжний спів перебуває до баладного жанру в очевидній контроверзі: потрапляючи в його стихію, балади скорочуються, втрачають фабульність і, по-суті перетворюються в різновид ліричних пісень – як пісня "Ой засвіти, місяць" (пр. 82).

Причини такі: в речитативно-декламаційному стилі центром уваги є текст. В баладно-пісенному – посилилася роль наспіву і він дійшов до приблизної емоціонально-функціональної рівноваги з текстом. У протяжному ж виконанні домінуюче положення зайняли музично-співочі ресурси. До скорочення тексту найбільше спонукає темп співу: в дуже повільній манері фізично неможливо виконати 40–50-строфну баладу. Тому вона скорочується до 4–8 строф і фактично перетворюється на ліричну пісню. Від колишнього сюжету (з докладним і образним розвитком) в ліпшому разі лишається фабула (стислий перелік подій). Але в багатьох випадках зникає і сам конфлікт – тоді колишня балада стає вже зовсім звичайною ліричною піснею.

Як видно, доля баладного жанру в існуючих співочих стилях складається неоднаково: речитативно-декламаційне виконавство скорочується, з ним відходять найістотніші ознаки жанру; баладно-пісенні стилі продовжують активно побутувати, хоча їх розвиток загальмувався і нові традиційно баладні теми "переключаються" у сферу "жорстокого" романсу і новелістичних пісень (співанок-хронік – див. наступний розділ); протяжна манера активно "переплавляє" балади: потрапивши в цей стиль, вони скорочуються і ліризуються.

Співанки-хроніки

§84. Особливості, тематика.

У карпатському регіоні співаки розрізняють пісні не тільки з функціонального погляду (за жанрами: весільні, колядки тощо), але й за масштабом. Багатокуплетні, з розвиненими сюжетами пісні гуцули називають довгими, а одно-двокуплетні коломийки – короткими (або "короткими заспіванками").

Серед "довгих" пісень особливе місце займають пісні, що їх в Карпатах звуть "новинами". Як і коломийки, новини належать до найбільш продук-

тивних жанрів наших днів, виконуючи роль усного щоденника. В новинах відображуються події місцевого життя, переважно драматичного і трагічного змісту. Набагато рідше предметом зображення бувають побутові, легендарні, епічні, сатиричні або гумористичні теми.

"Новини" – народна назва. У фольклористиці ці пісні називають "співанками-хроніками". Термін був запропонований О. І. Деєм у 1969 р.[79] З музичного боку співанки-хроніки досліджувала С. Й. Грица[80]. Термін відтінює головні риси жанру – здатність у пісенній формі (співанка) швидко і з документальною достовірністю (хроніка) відгукуватися на явища, які привертають увагу.

У румунському фольклорі також є пісні, що відіграють подібну роль в сучасному музичному процесі. Там вони називаються "усними газетами". У західних слов'ян (чехів, словаків, поляків) побутують пісні, змістом яких бувають місцеві новини. Зовні вони можуть нагадувати балади. Західнослов'янські фольклористи відносять їх до розряду "ярмаркових пісень" (де вони часто виконувалися). У західнослов'янській фольклористиці твори, які типологічно відповідають українським співанкам-хронікам, звуться "новелістичними піснями".

Балади, як відомо, відтворюють драматичні події життя. В них застосовуються засоби узагальнення і типізації (конфлікт "типізованих" невістки і свекрухи; смерть безіменного козака, дівчини), а опуклість образів посилюється гіперболою і навіть фантастикою. Балада загострює увагу на переживанні факту. В противагу баладам, співанки-хроніки "реєструють" самі *факти* і подають їх майже без прикрас.

Розквіт жанру співанок-хронік припадає на XIX – XX ст. хоч окремі з них відомі з XVI – XVII ст. За змістом співанки-хроніки утворюють три тематичні розділи: з історичною підосновою, соціально-побутові, побутові.

Співанки з історичною підосновою близькі до історичних пісень. Буває, що не вдається однозначно визначити їх жанрову належність. Такими є співанки про Олексу Довбуша, Лук'яна Кобилицю, про революціонерів, що діяли у 20 – 30-ті роки XX ст. в західних областях України. Проте на відміну від історичних пісень, де відтворюється епіко-героїчний бік подій, автори співанок-хронік більшу увагу приділяють побутовим подробицям та особистій долі історичних осіб.

---

[79] Дей О. І. Співанки-хроніки як жанр народної поезії // Розквіт економіки і культури Радянської Буковини. Матеріали конференції, присвяченої 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. – Львів, 1969. С. 101 – 106.

[80] Граца С. Й. Функція музичного елемента в співанках-хроніках//Співанки-хроніки. Новини. – К., 1972. С. 54–75.

В соціально-побутових співанках-хроніках розкривається життя різних верств народу – селян, рекрутів, конфлікти на економічному ґрунті. Тому ця група деякою мірою наближається до соціально-побутових жанрів. Наприклад, співанка “Про жовнірську долю” споріднена з козацькою піснею “Козака несуть, і коня ведуть” (відомою в обробці М. Леонтовича).

Найбільшою і найактивнішою на сьогодні є група побутових співанок-хронік. Поштовхом до їх створення служать нещасні випадки, родинні драми, непоправні вчинки, вдіяні під впливом пристрастей. Співанка “Про шандаря” підказала І. Франку ідею створення драми “Украдене щастя”.

§85. Форма. Мелодика.

Співанки-хроніки створюються та поширюються в ареалі “коломийкового мислення”, через що більшість з них має складочисловий розмір (4 + 4 + 6). Дуже рідко зустрічається розмір (6 + 6). Строфи співанок-хронік виключно дворядкові двох різновидів – АА або АБ. Наспів, як правило, не буває надто стабільним, у процесі виконання він варіюється. Тому дворядкові строфи нерідко мають вигляд варіативного ряду: АБ–А^{1}Б^1–А^{2}Б^2 тощо. Це видно на прикладі співанки “Про Довбуша”, де наспів другої строфи варіюється:

83

Швидко.Говірком. ♪ = 128

1.Пос-лу - хай - те, лю - де доб - рі, що хо - чу ка - за - ти,

а я хо - чу про Дов - бу - ша спі - ван - ку спі - ва - ти

2. А - ну трош - ки по-слу-хай-те, а ви, гір - ські лю - де,

то най - кра - ща на - ша сла - ва з дав - ніх да - вен бу - де.

Співанки-хроніки, с. 81

Репризне повторення другого рядка на Гуцульщині не практикується, але зустрічається у співанках з Волині. Відсутність репризності на Гуцульщині пояснюється двома причинами: переважно речитативною мелодикою співанок-хронік і "коломийковим мисленням" – у коломийках репризні повтори так само є рідкісним явищем.

Провідний тип мелодики співанок-хронік – речитативно-декламаційний. На Гуцульщині мелодичний елемент може легко втрачати інтонаційну визначеність, внаслідок чого відбувається постійне коливання в голосі співака між музичними і мовними інтонаціями. Інакше кажучи, мелодика набуває напівговіркового – напівспіваного характеру (див. пр. 83). Але загалом діапазон виразовості речитативно-декламаційної манери досить широкий. Крім типового мовно-музичного складу, існує багато перехідних форм. Одні з них наближаються до пісенності, інші – до підкреслено коломийкової танцювальної мелодики.

Пісенно-кантиленний тип мелодики поширився у співанках Волині, частково – в Івано-Франківській області (в підгір'ї) і в лемківських співанках.

§86. Ладова специфіка.

Свої особливості мають співанки кантиленного та речитативного типу. Кантиленні наспіви більшою частиною належать до мажоро-мінору. Мажор вживається натуральний, а мінор – гармонічний, часто з паралельною змінністю. Мелодії пісенного типу з їх загальною орієнтованістю на мажоромінор є побічним відгалуженням у співанках-хроніках: вони слабо віддзеркалюють ладову специфіку жанру в цілому.

Ця специфіка зосереджена у речитативно-декламаційних наспівах. На відміну від кантиленних (пісенних), речитативні співанки часто не мають сталої мелодії. Наспів варіюється із строфи в строфу, обіймаючи при цьому амбітус від максимуму до мінімуму ступенів ладу; поряд з діатонічними виникають хроматизовані поспівки; ладова визначеність інтонації змінюється ритмізованим говором (див. пр. 83, 84, 86).

Такі особливості роблять малоефективними розгляд і класифікацію амбітусів. Хроматизація у співанках-хроніках так само відрізняється від звичного для музичної теорії розуміння. Здебільшого інтонаційні варіанти однойменного ступеня ладу (наприклад, *до* і *до-дієз*) виникають не на основі загострення ладових тяжінь, а є наслідком говіркового інтонування у певній звуковисотній зоні. Через це такий, на перший погляд, "екстрава-

гантний” наспів, як у співанці “Про Семенових синів” не означає “засвоєння тритону” і не становить ніяких труднощів для інтонування:

84

Рухливо. ♩= 120

У не - ді - лю иа Пок - ро - ву ксьон - зи служ - бу ма - лн,

Се - ме - ио - ві два си - иоч - ки в пі - сок си зіб - ра - ли.

Співанки-хроніки, с. 439

Тритонова інтонація в даному випадку (як, до речі, і в багатьох голосіннях) постає не внаслідок штучного обігрування тритону, а є позамузичним явищем із сфери мовлення.

Такі лади властиві ранньотрадиційним зразкам “на певному ступені розвитку мелодичного співу, лише при плинних, невідкристалізованих формах звуковисотної організації”[81]. Постійне “вторгнення” мовних інтонацій в музичні і створює сприятливі умови для ладової “вібрації”.

Крім “вібруючих” ладів, які є оригінальною рисою співанок-хронік, вживаються також стабілізовані ладові структури. Вони зустрічаються в наспівах, де речитативно-декламаційний стиль поєднується з пісенним і, отже, існує більш-менш стійкий контур наспіву. Так, у співанці “Про Любімця” (пр. 87) чітко визначилася тетрахордна будова (еолійський тетрахорд).

§87. Виконання. Ритміка.

Ритміка у співанках-хроніках нерозривно пов’язана з виконанням. Більшість співанок виконується у силабічній манері (один звук на один

---

[81] Алексеев Э. Проблемы формирования лада. – М.: 1976. С. 57. Виявивши “розкривання” ладу в якутському фольклорі, Е. Алексеєв припустив, що такі структури “можуть віднайтися і в інших пісенних культурах, в тому числі в таких, де загалом вже давно сформувалася стійка ладова система – пентахордна чи діатонічна” (с. 57). Це торкається карпатського регіону, де поруч з давно сформованою діатонічною системою продовжують існувати ладові і співочі форми ранньотрадиційної культури. Вони, зокрема, простежуються і в співанках-хроніках.

склад тексту), короткими тривалостями (які нотуються восьмушками). Ритмічні "пробіжки" змінюються кадансовими подовженнями в кінці кожного рядка, або паузами. Старші за віком співаки рецитують швидше, у молодших помітна схильність до більшої наспівності і повільніших темпів. Судячи з цього, можна говорити про тенденцію до поступового посилення в останні десятиліття кантиленного начала також і в Карпатах.

Рівномірну (репетиційну) рецитацію деякі співаки урізноманітнюють ритмічними фігурами, властивими карпатському регіону – тріолями та десцендентними (обернено-пунктированими) ритмами, – як у співанці "Про Ромашкана":

85



Співанки-хроніки, с. 125

Такі зміни в рівномірній пульсації ритму викликаються посиленням експресивності співу, впливом мовлення, а також специфічною, показовою лише для карпатського регіону звичкою до легкого акцентування у співі окремих складонот (таке акцентування не завжди виставляється записувачами при нотах, воно має різну інтенсивність, але добре вчувається при безпосередньому сприйманні живого співу). При цьому в момент акцентування співак інколи "допомагає" собі короткими енергійними рухами голови, плечей. Тріольні чи дисцендентні фігури виникають тоді, коли акцентуються непарні склади тексту (1, 3, 5-й тощо). Акцентування ж парних складонот (2, 4, 6-ї тощо) не змінює ритмічного рисунку, але вносить у ритміку надзвичайно вражаючий ефект нерегулярної акцентності, яскравих і свіжих "перебивок" рівномірної ритмічної канви-основи:

86

Швидко. ♪= 200-208

Співанки-хроніки, с. 285

§88. Авторство у співанках хроніках.

Активному створюванню співанок-хронік сприяє попит на них, особливо у високогірних районах, де вони відіграють роль місцевої "усної газети". Найчастіше у співанках знаходять відображення події з життя реальних людей – родичів, сусідів, односельців. Показовим прикладом цього є співанка "Про Любімця". В ній розповідається про загибель в автокатастрофі голови колгоспу з Путильського району Чернівецької області М. В. Любимова:

87

Говірком. ♩= 104 - 108

2. Як Любімцев бо й Микола скоро закінчився,
Ой з машини легкової на смерть був розбився.
7. Як машина бистро ішла, у горб уштовхнула,
Та Миколі головочку землев привернула.
17. Як уздріла рідна мамка сина неживого,
Де стояла, там упала з жалю великого.

20. А як був він на войночці, був він офіцером,
Повернувся додомочку, було життє миром.
21. А як трохи підучився, робив у колхозі,
Ой попавси лихов смерти на рівній дорозі.
22. Ніхто не знав, не мав знати, як се мало стати,
Що не буде вже Микола колгосп споряджати.

Співанки-хроніки, с. 465

Цю співанку склала жителька села Плоска Путильського району Чернівецької області С. О. Андрицуляк. Співанки – єдиний жанр українського фольклору, де оприлюднення авторства є нормою. Виконавці хронік у багатьох випадках – це водночас також і автори співаних ними творів. Існує навіть звичай, коли співак-автор в кінці називає своє ім'я:

… Ой летіла зозулечка, камінь покотила,
Цю співанку про Власія склав Лесьо з Бурчила.
Ой кувала зозулечка та й сіла на боці,
Цей випадок, люди, стався в двадцять семім році.

Авторство співанок-хронік – суттєвий аргумент на користь того, що і пісні інших жанрів, які зараз існують у сотнях варіантів, були колись уперше створені талановитими одинаками, їх імена втрачені тому, що в давнину авторству не надавалося значення, а частіше воно навіть не усвідомлювалося. Схиляючись на користь пріоритету індивідуального начала в одвічній взаємодії колективного та індивідуального внесків у пісенну творчість, Ф. М. Колесса аргументував свою позицію посиланням на співанку "Про Василька з Княжівського"[82].

Серед авторів-виконавців співанок-хронік відомі Антось Люклян (село Перегінське Рожнятівського району Івано-Франківської області), Параска Плитка (село Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області), Софія Андрицуляк (село Плоска Путильського району Чернівецької області) та багато інших.

ЛІРИКА

§89. Вступні зауваження.

Народнопісенна лірика – наймолодший рід фольклору, її становлення відбувалося у XVI–XIX ст., але всі музичні і тематичні ознаки в цілком

[82] Див.: Колесса Ф.М. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку // Колесса Ф.М. Фольклористичні праці. – К., 1970. С. 53.

сформованому вигляді виступають вже у XVII ст. В ліриці, на відміну від епосу, за предмет зображення обираються не події чи об'єкти, а почуття, переживання, настрої. Термін "лірика" походить від назви музичного інструменту ліри, в супроводі якого у стародавній Греції співали або промовляли речитативом пісні та вірші.

В сучасному професійному мистецтві і літературі до лірики відносять переважно пісні, романси та поезію інтимного змісту і настрою. Народнопісенна лірика дещо відрізняється від лірики авторської. Перша відмінність полягає в тому, що думки і почуття у фольклорі мають більш узагальнену форму, ніж в авторських творах – вони позбавлені тих ознак індивідуальності, які ми бачимо, наприклад, в літературі (козак замість, скажімо, Остап Тарасович Бульбенко; паралелізм замість конкретної картини природи). Друга відмінність народної лірики від літературної (авторської) проявляється в тому, що вона надзвичайно насичена побутовим матеріалом. Це дає підстави називати народну лірику також побутовими піснями. Зустрічається також термін лірично-побутові пісні.

За формою виконання в ліриці розрізняються два стилі: одноголосий і багатоголосий. Зрозуміло, не можна сказати, що одноголосся чи багатоголосся властиве лише для лірики: одиночний та колективний спів зустрічається в різних родах і жанрах. Однак такий яскравий, з одного боку, розвиток одно- і багатоголосого стилів, а з другого – довершеність кожного з них зобов'язує до деяких спеціальних роз'яснень. Зокрема необхідно виділити роль одиночного співочого стилю і його зв'язки з ліричним родом у фольклорі.

Є почуття, які вимагають переживань на самоті, занурення "в себе", а є інші, переживання яких відбувається більш насичено "на людях", в колективі. Наприклад, любовна драма, нерозділене кохання – це переживання глибоко особисті, їм відповідають такі пісні, як, наприклад, "Ой не світи, місяченьку", "Ой глибокий колодязю, золотії ключі". Одиночні пісні відзначаються більш "особистим" настроєм та змістом, ніж гуртові.

За походженням одноголосий ліричний стиль не дуже давній. Це на перший погляд може видатися дивним, оскільки більшість обрядових пісень (тобто, найдавніший пласт фольклору) не відзначаються розвиненим багатоголоссям. Проте в минулому вони ніколи не співалися одним співаком, тобто соло, а завжди виконувалися (й виконуються зараз) хором, тобто багатоголосо, хоча й в унісон (або в октаву). Отже, стиль обрядового співу принципово колективний, гуртовий. Кобзарсько-лірницький спів також не може вважатися прямим попередником одиночного ліричного співу через

те, що, по-перше, кобзарі і лірники – це категорія народних професійних виконавців; по-друге, – це спів з супроводом музичного інструменту; по-третє, – цей спів переважно обмежувався речитативно-декламаційною манерою – манерою не ліричною, а епічною.

Одиночний ліричний спів міг з'явитися не раніше того часу, коли обрядово-епічні ознаки у фольклорі почали відступати в глиб традиції і виник новий – ліричний рід пісень. Це було підготовлено рядом причин: змінами умов життя та, відповідно, психології людини; ослабленням пережитків родових зв'язків, внаслідок чого окрема особистість почала усвідомлювати власну індивідуальність; формуванням національної свідомості та культури нового історичного періоду в епоху посилення соціальних і національно-визвольних рухів.

У східних слов'ян цей період співпадає з пізнім середньовіччям. Остаточно одноголосий ліричний стиль викристалізовується у XVI–XVII ст.

Наспіви одноголосого стилю відзначаються розвиненою мелодикою, високо індивідуалізованими музичними образами. Це означає, що в ліричному стилі переборено таку якість обрядової мелодики, як формульність: ліричні наспіви – це вже високорозвинені, логізовані мелодії, а не узагальнені короткі наспіви чи навіть поспівки, як в обрядових піснях. Як відомо, мелодика поділяється на три типи: речитативно-декламаційну, моторно-танцювальну та кантиленну. Найдавніша – речитативно-декламаційна. Що стосується кантиленної мелодики, то вона найновіша, найбільш розвинена форма музичного мислення, досконалий засіб створення індивідуалізованого музично-художнього образу. Становлення кантиленної мелодики закономірно співпадає з розвитком одноголосого співочого стилю, а останній, у свою чергу, досягає вищого розквіту в побутовій ліричній пісні.

Народження багатоголосся нового типу (підголосково-поліфонічного і гомофонно-гармонічного) могло відбутися лише на основі попередніх досягнень у сфері мелодики. Тому інтенсивний розвиток багатоголосся припадає на пізніші часи: з середини XIX ст. розпочалася нова хвиля еволюції ліричного роду в музичному фольклорі. Місце одиночного співу швидко скорочується, натомість скрізь проникає багатоголосся, сольні варіанти ліричних пісень замінюються на їх гуртові багатоголосі версії.

Ліричні пісні – один з найскладніших для систематизації і класифікації розділів фольклору. До них не може бути вжито якогось єдиного критерію. Тому використовується комплекс взаємодоповнюючих показників: соціальний стан виконавців, їх побутовий уклад, вікові категорії і стать співаків; спосіб зображення дійсності; тематика.

Перший загальноприйнятий поділ лірики здійснюється за соціально-побутовими критеріями: виділяються пісні громадського і особистого звучання. Це дає два великі розряди:

– суспільно-побутові пісні,

– побутові пісні.

До суспільно-побутових зараховують головним чином станові пісні: козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, наймитські, заробітчанські, бурлацькі, кріпацькі, опришківські, ремісницькі та деякі інші.

Дещо складнішою є класифікація побутової лірики. Окремі дослідники зараховують до неї лише ті пісні, в яких зображено події власне родинного життя. Однак більшість вчених-фольклористів до побутових відносять усі ліричні пісні, які торкаються особистого життя людини: пісні про кохання, жіночу долю, сирітство; серйозні і гумористичні пісні; молоді і дорослих. Такої позиції дотримано і в даному підручнику.

Суспільно-побутові пісні

Козацькі пісні

§90. З історії козацтва.

Після падіння Київської Русі під ударами татаро-монгол (1237–1241 рр.) східні слов'яни потрапили під владу Золотої Орди, яка тривала до середини XIV ст. Литовське Велике князівство, набравши сили, розпочало боротьбу проти Золотої Орди і у 1355–1362 рр. ця боротьба завершується витисненням татаро-монгол і приєднанням до Литовського Великого князівства білоруських та українських земель. Незабаром литовські феодали почали закріпачувати селян.

Рятуючись від визисків, українські селяни та міщани втікають із центральних територій на тодішні окраїни Литовської держави. Втікачів, що селилися на вільних землях на південь від Київщини та на Східному Поділлі, почали називати козаками (від тюркського – вільна людина). Козацькі хутори просувалися все далі на південь – аж до порогів, де Дніпро круто повертає на Схід (територія теперішнього Дніпропетровська). За порогами розпочинався Великиий Луг – дніпровські плавні. Це були справжні річкові джунглі, де водилася різна дичина – дикі кабани, олені, а

в заплавах Дніпра було безліч риби. У ці місця – за пороги – козаки рушали “на уходи”: для полювання і риболовлі. Згодом за порогами почали розводити худобу, а для цілорічного її утримання ставили зимівники.

Промисел та господарювання за порогами були дуже небезпечними. Головну загрозу становили татари. Вони виринали несподівано з вибалків та очеретів, що сягали зросту вершника з конем, спалювали села, зимівники і хутори, вбивали старих і дітей, а молодих забирали в неволю. Бранців (по-татарському ясир) продавали на невільницьких ринках Кафи (тепер Феодосія), Гезлева (Євпаторія), Бахчисарая. Боронячись від татар, козаки об’єднувалися в групи, будували укріплення, які прозивалися січами (огорожа ставилася з рубаних, тобто, січених колод). Козацькі об’єднання з часом набували все стійкіших організаційних форм. Спершу таких об’єднань було багато, козаки були розпорошені і обмежувалися лише самообороною на хуторах та зимівниках.

У першій половині XVI ст. козацтво за порогами об’єдналося, утворивши кіш – військовий козацький табір на чолі з кошовим отаманом. Виникла Запорозька Січ. Місцеперебуванням першої Січі був острів Томаківка, що поблизу сучасного міста Марганця Дніпропетровської області, напроти гирла річки Томаківки. За час існування козацтва з XVI по XVIII ст. таких січей було почергово кілька (Чортомлицька, Олешківська, Нова Січ). З часу заснування Січі козацтво перетворилося на грізну збройну силу, яка стала головним знаряддям боротьби українського народу проти нападників і визискувачів.

Славетна, героїчна сторінка історії запорозького козацтва – боротьба з турками і татарами. Навесні козаки лаштували човни, які звалися чайками, і здійснювали морські походи аж до столиці Туреччини Стамбула. Чайка вміщувала 50–70 озброєних козаків та легкі гармати, ходила вона на веслах і під парусами. Особливої інтенсивності набрали напади козаків на Стамбул і береги Анатолії (азіатська частина Туреччини) на початку XVII ст., в часи гетьманування Петра Конашевича-Сагайдачного.

Запорозьке козацтво було постійною військовою силою зі своїм адміністративним укладом. Козацькі володіння поширювалися від Південного Бугу на заході до ріки Кальміус на сході (район теперішнього Донецька), від півдня Київщини до пониззя Дніпра. У XVII ст. козацтво стало визнаним соціальним (військовим) станом, відмінним від селян-посполитих. В обов’язки козацтва входило постачати озброєних і навчених чоловіків для потреб військової служби. Козацьке військо не було чимось єдиним, воно

складалося в кінці XVII ст. з чотирьох частин: городових козаків (лівобережні полки), слобідських полків, Запорозького війська (низове козацтво) та "охотницьких" (вільнонайманих) полків.

У першій половині і в середині XVII ст. в міру зростання боротьби з польською шляхтою відбувалося масове покозачення селян Правобережної і Лівобережної України і частково Білорусії. Під час національно-визвольної боротьби українського народу проти польських магнатів 1648–1654 рр. значна частина населення звільнилася з-під влади польської адміністрації та феодалів, цілими селами люди записувалися до козацького стану. Після приєднання України до Росії почався зворотний процес. Козацька автономія була остаточно ліквідована у 1764 р., а у 1775 р. за наказом Катерини II було зруйновано Запорозьку Січ.

Протягом своєї історії козацтво вело боротьбу з агресією Туреччини і татар, які не лише грабували Україну, але й намагалися її захопити. У походах козаки визволяли тисячі невільників. Згодом козацтво становило основу повстанських сил у боротьбі проти Речі Посполитої. Героїчна боротьба українського народу проти загарбників і поневолювачів і роль козацтва в ній знайшли відображення в народних піснях. З часом слово "козак" набуло також переносного значення. У багатьох ліричних піснях про кохання парубка називають козаком. Цим підкреслено його красу, силу, моральну гідність. Саме таким залишився у свідомості народу образ козака – лицаря, захисника рідної землі.

§91. Зміст козацьких пісень.

Козацькі пісні становлять кількісно вагомий і своєрідний розділ українського фольклору. В російському фольклорі козацькі пісні в окрему тематичну групу, як правило, не виділяються. Білоруська дослідниця Г. Петровська з цього приводу зауважує: "Напевно, це пояснюється невеликою кількістю таких пісень в російському фольклорі. Але їх значно більше в білоруській народній творчості і особливо в українському фольклорі"[83].

Вище у розділі "Історичні пісні", було розглянуто деякі козацькі пісні з історичною тематикою. Тут же досліджується три інші підгрупи козацьких пісень: з історичним підтекстом (без точних історичних ознак); пісні,

---

[83] Петровская Г. А. Белорусские социально-бытовые песни. – Минск, 1982. С. 25.

де зображено різні сторони козацького побуту (вони становлять провідну частину пісень даного розділу); ліричні, що до певної міри умовно зараховуються до козацьких (здебільшого – за згадкою слова "козак"). Серед ліричних переважають пісні про кохання. Розглянемо особливості тематики кожної з трьох вказаних груп.

Пісні з історичним підтекстом висвітлюють особисту і громадську долю козаків на тлі історичної ситуації, про яку можна більш-менш певно судити з тексту. У найдавніших піснях, які можна віднести до часів зародження козацтва, змальовано картину руйнування татарами і турками України. Напружена боротьба з ними тривала три століття.

Друга група пісень стосується козацького побуту. Побут змальовується за трьома основними етапами життя степового лицаря: від'їзд з дому, козацькі будні, загибель козака на полі бою. Картини прощання нерідко подаються через показ конфлікту між родинними і громадськими інтересами. Козак, однак, завжди обирає почесний шлях оборонця рідного краю. Найширше показані у піснях козацькі будні. Ця – центральна – група пісень охоплює багато життєвих подробиць, пригод і роздумів. Козацька доля часто залежала від вірного товариша – коня. Не дивно, що його у багатьох піснях наділено людськими рисами: він і порадник, і співбесідник, і друг. Кінь і воля – ось вищі і єдині цінності для козака:

Осідлаю кониченька, коня вороного,
Нехай несе в чисте поле мене, молодого.
В чистім полі тирса шумить, катран зеленіє,
В чистім полі своя воля, аж серце німіє.

Численні пісні оспівують лицарську козацьку смерть. За незначним винятком, усі пісні починаються із зображення картини степу і вбитого козака: оповідач ніби запізнюється на ті події, які призвели до смерті. Загальна домінанта настрою героїко-епічна. Це пісні-реквієми, де оплакується і возвеличується доля козака-лицаря. Безперервні війни робили смерть постійною супутницею козацького життя. Тема смерті – одна з найбільш розроблених в козацьких піснях. До постійних деталей образності в них належить зображення степового простору і одинокої могили (узвишшя), зеленої або темної діброви, а також ворона, пугача або степового орла. Однак найважливіше місце відводиться коневі. Кінь здебільшого – єдина жива істота в безкрайому степу, якій козак заповідає свою останню волю:

88



2. На купину положано,
На травичку головкою,
На травичку китайкою
3. Над ним стоїть кінь вороний,
По коліна в крові бродить. (2)
4. – Не стій, коню, надо мною,
Вижу ж бо я щирість твою. (2)
5. Біжи, коню, долиною,
Темним лісом-дібровою, (2)
6. А стань, коню, на воротах
На зелене папороття. (2)
7. Вийшла мати та й питає:
– Де ж мій синок пробуває? (2)
8. Чи ти його в полі згубив,
Чи ти його в Дністрі втопив? (2)
9. – Ні згубився, ні втопився,
Тільки твій син оженився, (2)
10. А взяв собі паняночку,
В чистім полі земляночку. (2)

Нар. пісні в зап. С. Руданського, с. 188

Третя тематична підгрупа – лірика кохання. Ці пісні не носять станових ознак. Але на деякі впливи в інтимній ліриці обставин козацького життя вказати можна. Нерідко кохання, що ледве зажевріло, обривала розлука. І залишалися дівчині тривожні надії та спогади, їх вона вишивала-переливала у хустини, рушники і сорочку, сподіваючись на повернення коханого. На особливості пісень про кохання вказував М. В. Гоголь. За козацької доби закохані "... бачилися між собою найкоротший час і потім розлучалися на багато років. Роки ці минали для жінок в журбі, в чеканні своїх чоловіків, коханих, які промайнули перед ними в своєму військовому вбранні, як сон, як мрія. Від того кохання їх стає надзвичайно поетичним"[84].

[84] Гоголь М. В. Про малоросійські пісні // Гоголь М. В. Твори. В 3 т. – К., 1952. Т. 3. С. 395. 120

§92. Строфіка пісень. Складочислові форми.

В козацьких піснях зустрічаються тільки дворядкові строфи без приспівів. Можна припустити, що простота будови взагалі узгоджується з народним розумінням лірико-епічного стилю (а він властивий багатьом історичним, козацьким та чумацьким пісням). Таке пояснення підтверджується тим, що поява різного роду приспівних елементів особливо показова для жартівливих, сатиричних пісень, танцювальних приспівок. Тобто, приспівування можна вважати елементом "полегшеного" стилю у фольклорі (один з атрибутів категорії комічного), а їх відсутність вказує на "високий" стиль (піднесене, драматичне, героїчне, трагічне).

Прагнення до високої простоти форми торкається також і складочислової будови пісенних рядків, а саме: строфи укладаються за *ізометричним* принципом (дотримання однакової кількості складів у рядках). Пісенні рядки вживаються 2-та 3-сегментні (зрідка 4-сегментні).

3-сегментні форми мають своїм джерелом розмір (4 + 4 + 6). Такі розміри, як (6 + 6 + 7), (4 + 6 + 6) та ін. виникають на підставі *ампліфікації* (розширення шляхом додавання складів) розміру (4 + 4 + 6). Наприклад, (5 + 4 + 6):

Та не жур мене, / моя мати, //бо я й сам журюся

утворюється через додавання на початку частки "та".

Щойно вказано на приклади незначної ампліфікації, яка утворює помірні ритміко-мелодичні ефекти у наспівах. Однак ампліфікація може досягати дуже суттєвих для складу наспіву наслідків. Так, наприклад, основоположний розмір (4 + 4 + 6) може бути розспіваний до 4-сегментного на зразок: (4 + 4 + 4 + 4), (5 + 4 + 4 + 4) тощо, їх небагато, й іноді цезура між третьою і четвертою складочисловими групами недостатньо рельєфна.

Центром поширення ампліфікованих форм є територія сучасних Чернігівщини, Київщини, Полтавщини, Черкащини, Вінничини, Степової України, дещо меншою мірою – Житомирщини. Це співпадає з історичними територіями розселення і діяльності козацтва.

§93. Будова наспівів.

В козацьких піснях зустрічаються діатонічні і хроматизовані звукоряди, автентичність і плагальність із пізнішими напластуваннями мажоромінору, а також різні форми ладової змінності, – особливо терцієва, квартоквінтова (пр. 88, 90).

Плагальні наспіви поширені майже виключно в центральних областях і Степовій Україні – знов-таки, на територіях розселення і діяльності козацтва. Меншою мірою плагальність показова для Поділля і Волині. Плагальні наспіви становлять близько 20% в козацьких піснях. Є підстави вважати їх прикметою лірико-епічного стилю XVII– XVIII ст. Плагальність, певно, колись була поширена значно більше. Про це можна судити з того, що плагальні звороти (як і кварто-квінтова змінність) зустрічаються у наспівах автентичної структури. Це вже явище того періоду розвитку ладового мислення, коли на старовинні лади почав впливати мажоро-мінор:

89

Не поспішаючи

Ой мо - я ма - ти, та не жур ме - не, в да - ле - ку до -

ро - гу ви-ряджай ме - не, в да-ле-ку до - ро - гу ви-ряджай ме - не.

Нар. пісні в зап. С. Руданського, с. 201

Діапазон наспівів двох третин козацьких пісень – октава і більше. Обсяг наспівів менше октави, в основному, зустрічається в багатоголосих піснях і значно рідше – в одноголосих. Це свідчить про розвинений одноголосий стиль, який був властивий козацьким пісням минулого. Багатоголосий розспів, який поширився у XIX ст. і побутує й зараз, супроводиться звуженням амбітусу наспівів: вони пристосовуються до потреб хорової фактури, до теситури грудних жіночих тембрів. Багатоголосий спів – не тільки порівняно нове явище в козацьких піснях, але він також – спосіб осучаснення і пристосування давніх пісень до нових – хорових – тенденцій розвитку фольклору.

Мелодика козацьких пісень несе ознаки стадії їх формування і активного життя, коли нові музичні явища (мажоро-мінор), що проникли у фольклор, органічно зросталися з давньою традицією (діатонікою). Цей сплав давав розвинені, свіжі, яскраві мелодії, насичені м'якістю і виразністю інтонацій.

Більша частина козацьких мелодій належить до хроматизованих. За окремими винятками, хроматизація поширена на тій же території, що й плагальність і ампліфікація.

90

Поважно, зі смутком

Та не жур ме-не, мо - я ма - ти, бо я

й так жу - рю - ся, гей, як вий - ду за во -

- ро - та, од віт - - ру ва - лю - ся.

Золоті ключі, вип. I, с. 54

§94. Мелодичні та виконавські стилі.

Типи мелодики і виконавські стилі козацьких пісень перебувають у нерозривній єдності, їх два: *кантиленний* (пісенний) та *парландовий* (речитативно-декламаційний). Останній особливо властивий історичним, козацьким, чумацьким пісням. Він найбільш повно простежується в рецитаціях дум, але притаманний також і виконанню строфічних суспільно-побутових пісень:

91 ♩=70

Ой ї - хав ко - зак та й че - рез бай - рак, на ко - ня по - хн - лив - ся, а за ним, за ним

ten.

о - тець, ма - ту - ся: "Не їдь, си - ну, вер - ни - ся!"

Колесса. Мел. укр. нар. дум, с. 508

Стиль парландо розцінювався не тільки кобзарями, але й народними співаками у XIX ст. як сольний чоловічий, як епічний і героїко-піднесений. Оцінку суспільно-побутових жанрів як високих (і, отже, стилю парландо, який показовий саме для суспільно-побутової лірики) видно з опису К. Квітки. Наприкінці XIX ст. він робив записи від співака Максима Микитенка, якого вважав взагалі одним з найталановитіших знавців і виконавців. "Микитенко, – пише К. Квітка, – за власним вибором спершу заспівав мені історичні, козацькі, гайдамацькі, чумацькі пісні і старовинні балади і, лише вичерпавши свої знання у піснях цього роду, так би мовити, спустився до звичайних ліричних пісень і навіть до жіночих"[85]. Серед шести записаних від Микитенка козацьких пісень чотири належать до стилю парландо.

Епічний характер стилю парландо особливо органічно пов'язаний із сольним співом: адже темпово і ритмічно вільна манера могла набрати довершених форм лише у співі одного виконавця, до того ж наділеного талантом експресивного співу. Недарма цей стиль культивувався серед народних професіоналів – кобзарів і лірників, із звичайних же виконавців він був доступний лише особливо обдарованим – як згаданий Максим Микитенко.

Стиль парландо не відмежований надто різко від кантиленного: між ними існує ряд перехідних форм. До того ж посилення кантиленних ознак або ознак парландо залежить і від творчої волі виконавця. Доводиться тільки шкодувати, що особливості живого виконання не фіксуються в нотах. Тому пізнати мелодичні і виконавські стилі можна лише з реального співу або через фонограми.

Мелодика кантиленного типу поширена в козацьких піснях більше, ніж стиль парландо. Але як явище загальне і характерне для лірики в цілому, кантиленний тип менше пов'язаний із специфічними традиціями виконання саме козацьких пісень. Можна лише вказати на певне тяжіння мелодики кантиленного типу до гармонічного мінору, нешвидких темпів, певної споглядальності, помірної розспівності. Все це створює колорит благородної краси і емоційної стриманості.

Чумацькі пісні

§95. З історії чумацтва.

Чумаками називали людей, які займалися торговельно-візницьким промислом. Історія чумацтва охоплює величезний проміжок часу – від XV до

[85] Квітка К. В. [На початку етнографічної дороги: Мена і Пенязевичі] // Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 1. – К., 1985 р. С. 116.

XIX ст. Про походження слова "чумак" існує кілька версій. Найбільш прийнятні – від назви міри об'єму "чум", якою користувалися ще за часів Київської Русі, або від тюркського "cum" – бочка (діжа). В усякому разі, і міра об'єму та ваги("чум"), і тара("com"), якою користувалися для перевезення вантажів (вина, меду), – все це справді могло послужити підставою для появи слова "чумак"[86].

Значення чумацтва було надзвичайно важливим в економічному житті України. Досить сказати, що у XVIII ст. чумаки перевозили щороку тільки солі і риби мільйони пудів і дві третини товарного зерна. Чумацьким промислом займалися майже усі верстви населення – селяни, козаки, міщани. Особливо широко практикувалося чумакування серед селян та козаків. У XVII–XVIII ст., в пору інтенсивного розвитку чумацького промислу, ця справа була небезпечною, пов'язаною з постійним ризиком. Торговельні шляхи пролягали через малонаселені місцевості, головні з них – у Крим і на Дон – ішли Диким Полем (південними степами), по якому нишпорили татарські наїзники і ватаги розбійників-харцизів. Чумацьким валкам нерідко доводилося вступати у криваві сутички. За цих причин чумацькі валки формувалися на засадах військової дисципліни. На чолі стояв виборний отаман, чумаки були озброєні. У вози, які називалися *мажами*, впрягали волів. По степовому бездоріжжю, особливо навесні і пізньої осені, коні не могли тягти навантажені мажі. Воли ж ішли хоч і повільно, зате надійно. За сезон встигали зробити до Криму дві їздки: ті, що вирушали навесні, звалися ранніми чумаками, а з половини літа – пізніми.

Хоча чумакуванням займалися на усіх землях України, однак найглибше воно вкорінилося у центральних областях (за сучасним адміністративним поділом – південні території Чернігівщини і Сумщини, Київщина, Полтавщина, Черкащина, Вінниччина). З розвитком залізниць відпала потреба у візництві і чумацький промисел у другій половині XIX ст. занепав.

Півтисячолітня історія чумацтва наклала відбиток не тільки на економічне життя народу, але й залишила глибокий слід у духовній культурі. Тисячі пісень відображують усі сторони чумацького побуту. Протягом століть чумацьке життя змінювалося мало. Основними його етапами були: збори у дорогу та вихід із села чумацької валки; дорожні пригоди – як правило, сумні (падіж худоби, напади татар або грабіжників, хвороба і смерть); повернення чумаків додому. Більша частина пісень згрупована за тематикою саме навколо цих стрижневих ліній чумацького побуту. А зміст настільки

---

[86] Див.: Дей О. І. Соціально-побутові пісні чумацького циклу//Чумацькі пісні. – К., 1976. С. 12–13.

детально, поетапно висвітлює усі повороти чумацької долі, що чумацькі пісні викликають аналогії з подорожніми нотатками.

Чумацькі пісні належать переважно до чоловічих співочих стилів і, певно, складені здебільшого самими чумаками під час довготривалих подорожей. Це пісні, які можна віднести до суто чумацьких.

Дещо менше, але також досить повно представлені в чумацькій пісенності лірика кохання, стосунки між подружжям, а також гумор (як правило, об'єктом жарту є чумак і чумацьке життя). Теми кохання, родинного життя та гумор відтворено в піснях, які складені не так самими чумаками, як їх оточенням. Серед них багато жіночих пісень. Така тематика до суто чумацької не належить. Проте пісні такого змісту цілком мотивовано вміщують у збірниках і рубриках чумацьких пісень. Якщо суто чумацькі пісні показують мандрівне життя з середини, очима самих чумаків, то пісні про кохання, родинне життя та гумористичні – це наче погляд на чумацтво ззовні, як його сприймали інші верстви народу, а також родичі і односельці чумаків.

§96. Форма пісень та її зв'язок з тематикою.

Типові і часто вживані складочислові розміри чумацьких пісень поєднуються однією або кількома сюжетно-тематичними лініями текстів. Вони, як правило, утворюють варіантні гнізда.

Розмір (6+4) зустрічається з алегоричним поетичним мотивом, який має часто вживаний зачин: "Їхали чумаки з України". Зміст їх – соловей (або ремез) вивів пташенят поблизу дороги і вони гинуть від пожежі, що її пустили чумаки.

92

Повільно

Одна — Всі

Ї - ха-ли чу - ма-ки з У - кра - ї - ни,

ста - ли иа по-па - са-х(и) край до-ли - ии.

2. Стали на попасах край долини,
Викресали вогню із рожини.
3. Викресали вогню із рожини
Та й пожар пустили по долині.
4. Та й пожар пустили по долині,
Солов'їні гнізда попалили.

5. Солов'їні гнізда попалили,
Соловейко скаче по ялині.
6. Соловейко скаче по ялині,
Солов'їха плаче по дитині.

Чумацькі пісні, с. 147

Доволі поширенні варіанти ще однієї алегоричної за змістом пісні "Ой горе тій чайці" (їх відомо понад двісті). Вони здебільшого мають гетерометричну строфу (6 + 6) + (4 + 4 + 6). У пісні розповідається, як чумаки розорили чайчине гніздо, яке вона необачно спорудила край дороги. Зміст обох цих варіантних груп прозоро асоціюється з людською долею, навіть з історичною долею цілого українського народу, який терпів від агресії войовничих сусідів протягом ряду століть.

93

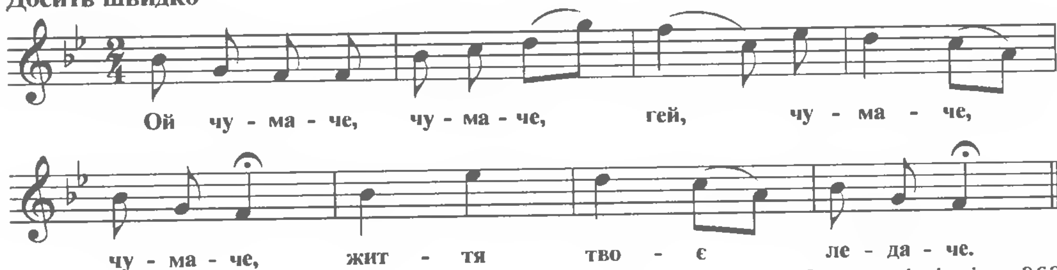


Чумацькі пісні, с. 131

Розміром (4 + 3) складено величезну групу варіантів, де найбільш типовим буває заспів "Ой чумаче, чумаче, життя твоє ледаче": в них переважно йдеться про загибель чумака.

94

Досить швидко



Чумацькі пісні, с. 263

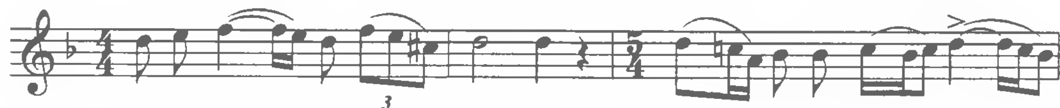
Розмір (4 + 4) особливо часто трапляється у піснях гумористичного змісту, в яких чумака зображено як легковажного гультяя ("Гуляв чумак на риночку"). Ці пісні явно складені не в чумацькому середовищі. Чумак в них – такий же узагальнений персонаж, як "дід", "баба", "козак", "кум" чи "кума" в більшості жартівливих і танцювальних пісень, до яких близько стоять і пісні про чумака.

Особливо значного поширення дістали в чумацьких піснях ампліфіковані розміри, – не меншого, ніж в козацьких піснях. Для усіх них основою є та ж модель (4 + 4 + 6), де кожна із груп може бути розширена на 1–3 склади.

95

Повільно. ♩=69







Чумацькі пісні, с. 295

Ампліфіковані розміри становлять основу чумацьких пісень: про тяжку вимушену зимівлю ("Ой косить хазяїн та на сіножаті"), про хворобу і смерть чумака в дорозі (див. пр. 95), про несподівані повороти чумацької долі (розорення господарства, напад грабіжників) та ін. Серед наспівів, що належать до цієї групи, трапляються справжні музичні шедеври – як, наприклад, пісня "Ох і не стелися, хрещатий барвінку", записана М. Лисенком у Білій Церкві на Київщині:

96

Помірно

Ох і не сте-ли - ся, хре - ща - тий бар-він - ку,

та і по кру-тій го - рі; гей, не вті-шай - тесь,

злі-ї во-ро-жень-ки, та й при-го - доньці мо - їй. - їй.

Чумацькі пісні, с. 337

Прямий зв'язок ряду складочислових форм з тематикою є однією з особливостей чумацьких пісень. В інших жанрах лірики така взаємозалежність спостерігається значно рідше. Причини ті, що чумацтво в пору його розквіту було явищем територіальним, певною мірою локалізованим (центральна Україна), чумацький побут відзначався певною замкненістю (місяці степових доріг, постійне товариство), а саме життя роками і століттями рухалося по колу: вихід з дому, дорога, повернення. Все це сприяло відбору тематики пісень, композиційним стрижнем їх ставали складочислові форми. На основі цих форм розспівувалися все нові і нові мелодії, частково змінювалися тексти, але якісно і тематично нові явища практично не проникали в чумацьку пісенність.

Строфіка чумацьких пісень переважно дворядкова. Типовими є також трирядкові строфи. В них, як звичайно, повторюється (на змінену мелодію) перший рядок поетичної строфи. Тому такі строфи можна назвати формами з експозиційним повтором (див. пр. 94). Менш типовими є трирядкові строфи з репризним повтором (коли повторюється останній поетичний рядок).

§97. Мелодика.

Мелос чумацьких пісень, як і лірики загалом, складається з кантиленних, моторних та речитативно-декламаційних наспівів. Ці три загальні ме-

лодичні русла в чумацьких піснях представлено в більш "чистому" вигляді, ніж в інших ліричних піснях, – тобто, проміжних і перехідних різновидів тут небагато. Так само, як і складочислові форми, мелодичні типи мають тенденцію до єднання з тематикою текстів (причини цього ті ж, що вказані вище щодо складочислових форм). Усі наспіви однієї варіантно-тематичної групи (або близьких), як правило, належать до одного мелодичного типу: або кантиленного, або моторного, або речитативного. Ті винятки, які трапляються, лише підтверджують існування вказаної тенденції.

Для більшості чумацьких пісень характерні кантиленні (пісенні) наспіви. Кантиленна мелодика показова для обох вище згаданих варіантних груп алегоричного змісту та суто чумацьких (чоловічих) пісень (див. пр. 92, 93, 96), а також для широкого кола пісень, тематика яких торкається хвороби і загибелі чумака. І хоч далеко не всі пісні на цю тему утворюють варіантні групи, однак музична мова їх вражає глибокою стильовою єдністю. Розповідаючи про події драматичного і трагедійного змісту, народні співаки дотримуються трьох головних факторів виразовості: кантиленної мелодики, уповільненого темпу і мінорного нахилу.

Речитативно-декламаційна мелодика поєднується з широким діапазоном наспівів і в цьому плані вона близька до експресивного стилю дум, де амбітус рецитацій перевищує октаву. Речитативна мелодика чумацьких пісень особливо показова для двох варіантних груп. Одна з них починається типовим поетичним зворотом "Ой косить хазяїн та на сіножаті". Інша у заспіві поєднується з образом пугача як провісника лиха (в даному разі – тяжкої непередбаченої зимівлі у Великому Лузі в пониззі Дніпра або смерті чумака). Зразком є пісня "Ой сидить пугач в степу на могилі" (див. пр. 95). Її, за свідченням сучасників, знав і чудово виконував Т. Г. Шевченко.

Наспіви цього типу нерідко мають таку ж двоярусну структуру, як і рецитації дум. Початок наспіву відзначається напруженістю, драматизованістю, він спирається на найвищі звуки мелодії. Навпаки, в другій половині відбувається перехід на нижній ярус, помітно спадає теситурна напруга. Такий характер наспіву посилює драматизм змісту. Тексти пісень спираються на розгорнену сюжетність, містять докладний опис подій; іноді змальовується надто загострена (часом до деяких перебільшень) ситуація, – тобто, це все прикмети баладного та епічного стилів. Отже, речитативно-декламаційна мелодика показова для чумацьких пісень епічного складу.

Менш поширена моторна мелодика. Проте і тут утворилося кілька варіантних груп. Дві з них особливо поширені, їх зміст обертається навколо фігури чумака-невдахи, який не втрачає надії на кращу долю. Це пісні

гумористичні, деякі – танцювальні. Виникли вони в пору, коли зросло майнове розшарування (напевно, в останній чверті XVIII ст.) і з'явилася категорія чумаків-наймитів та бурлаків. Народ в іронічно-гумористичних тонах і в той же час доброзичливо зображує таких чумаків у піснях, які мають зачини "Ой вже ж чумак дочумакувався" та "Ой у місті на риночку" (у різних варіантах буває "У Києві на риночку", "Ой у Львові на риночку" або "Гуляв чумак на риночку" та ін.):

97

Швиденько

Ой вже ж чу - мак до - чу - ма - ку - вав - ся: чорт-ма ша - гів

і оч-кур по - рвав - ся. Гей, ти, чу - ма - че, не -
Сер - це, чу - ма - че, го -

- бо - же, чом ти не ро - биш, як го - же?
- луб - че, чом ти не ро - биш, як луч - че?

Чумацькі пісні, с. 451

Для багатьох наспівів цих варіантних груп показова розлога мелодика, з виразними стрибками (особливо на октаву, що, до речі, в інших чумацьких піснях, кантиленних і речитативних, не трапляється).

Крім цих основних груп моторного пласта зустрічаються й інші, здебільшого розрізнені танцювальні пісні козачково-гопакової, коломийкової чи шумкової форми. Особливих прикмет щодо відтворення чумацької тематики вони не мають і логічно примикають до розділу "Танцювальні пісні" (див. нижче).

§98. Лад. Багатоголосся.

Для чумацьких пісень зовсім не властиві архаїчні, вузькоамбітусні наспіви. Навіть пентахордові структури, як правило, розширюються до амбі-

тусу сексти-септими. Типовими для чумацьких пісень є наспіви широкого діапазону (октава і більше). Причому, це однаково показово для усіх типів ритмомелодики – кантиленної (пр. 93), речитативної (пр. 95), моторної (пр. 97). Все це є доказом того, що у своїй основі чумацька пісенність належить до високорозвиненої культури сольного, насамперед чоловічого співу. Найвищого розквіту цей стиль досягає (не лише в чумацьких піснях, а й загалом) у XVIII– першій половині XIX ст. Але в інших жанрах фольклору він представлений не так компактно, хоч і достатньо (наприклад, в козацьких піснях). В чумацькій же пісенності сольний спів зберігся найповніше і був зафіксований записувачами як монолітне явище. Тому чумацькі пісні, крім усього іншого, надають ще й можливість вивчення культури одиночного чоловічого співу в його найбільшій чистоті. Характерною рисою ладової будови чумацьких пісень є сплав старовинних ладів (насамперед плагальних, рідше автентичних), діатоніки і мажоро-мінору.

У відомій пісні "Гуляв чумак на риночку" мелодичний рух у другій половині наспіву помилково може бути витлумачений як модуляція в домінанту. Насправді тут не що інше, як поєднання натурального мажору і старовинного плагального ладу. У пісні "Ой сидить пугач" (пр. 95), навпаки, – із хроматизованим мінором поєднується автентичний лад (з опорами *соль* і *ре*). А в *п'ятому* такті("вражі чумаченьки") явно прозирають ще і релікти плагальності.

Надзвичайною ладовою мінливістю означено наспів "Ох і не стелися, хрещатий барвінку" (пр. 96). Це не просто сплав, а вже складна комбінована система. Перша половина наспіву("Ох і не стелися, хрещатий барвінку, та і по крутій горі") заснована на трьох тетрахордових поспівках: еолійській (перші звуки наспіву), іонійській (три останні звуки першого такту), фрігійській (кінець другого такту). Загальний зв'язок цих поспівок здійснюється завдяки плагальній взаємодії опорних тонів (*ля* і *ре*), що і забезпечує мелодичну єдність і виразність першої половини наспіву. Далі в дію вступає інша ладова гра. Заявлену на початку плагальність змінює автентичний зворот з нижньою опорою *ре* (звукоряд 4–5-го тактів нагадує дорійський). В кінці наспів переходить в натуральний мінор. Аналіз дає підстави для висновку про те, які головні засоби сприяли виникненню цієї, без перебільшення, геніальної мелодії. Це – переплетення плагально-автентичних основ і нашарувань мажоро-мінору (крім вказаного натурального мінору, в наспіві є елементи хроматизації у першій половині пісні та паралельна змінність у другій).

В чумацьких піснях вживається також ладова змінність: кварто-квінтова,

паралельна, рідше – великосекундова. Досить поширені натуральний мінор, гармонічний мінор, хроматизація (VI, IV, VII ступенів у мінорі).

Багатоголосся в чумацьких піснях – явище досить пізнє. Найбільше багатоголосих зразків трапляється у таких групах варіантів, як "Ой горе тій чайці", "Їхали чумаки з України", "Ой ходив чумак сім год по Дону", "Їхав, їхав та чумак Макара". Тобто багатоголосий розспів торкнувся переважно драматичної тематики: це або смерть чумака, або розорення чумаками пташиного гнізда і загибель пташенят (алегорії людських трагедій). Майже усі відомі багатоголосі пісні створено у підголосково-поліфонічній фактурі (див. пр. 92). Це доказ їх тривалого життя в ареалі колишнього чумацького промислу – в Центральній Україні. Поруч із багатоголосими, існують і одноголосі варіанти пісень у кожній тематичній групі. Вони, безперечно, більш давні.

Чумацькі пісні (як і інші) до останньої чверті XIX ст. в багатоголосих варіантах не записувалися. Отже, те, що чумацькі багатоголосі пісні записано в основному у XX ст., – вагомий аргумент на користь думки К. В. Квітки, що інтенсивний розвиток багатоголосого співу, зокрема підголоскового, почався в середині XIX ст. На цей час, напевно, було вироблено і опановано в народі досконалу і складну техніку підголоскового розспіву.

Рекрутські та солдатські пісні

§99. Походження.

Пісні про рекрутчину та солдатчину почали складати у XVIII ст., коли європейські держави стали вводити обов'язкову військову службу. У той час східні землі України перебували у складі Росії, а західні – Австрії (згодом – Австро-Угорщини). У Росії рекрутська повинність була введена у 1699 р., в Австро-Угорщині – у 1715 р. В Гетьманщині рекрутування запроваджене в кінці XVIII ст. – після ліквідації козацького самоврядування.

Слово "рекрут" – французького походження (набирати, вербувати); "солдат" – італійського (той, що одержує платню за службу). Слова "рекрут" і "солдат" в різних місцевостях України або видозмінювалися ("некрут") або вживалися інші відповідники ("вояк", "москаль", "жовнір"). Це відображено в текстах пісень, а також в художній літературі: "Солдатський портрет" Г. Квітки-Основ'яненка, "Москаль-чарівник" І. Котляревського, поезії Ю. Федьковича "Рекрут", С. Воробкевича "Жовнір" та ін.

У різні часи і в різних місцевостях рекрутування відбувалося неоднаково. Найчастіше в село приходило офіційне розпорядження ("бумага", "карта", як говориться в піснях), в якому визначалося число рекрутів. Кому саме іти, вирішувала громада (на ділі – війт, виборний, староста), а в часи кріпацтва – поміщик. Народ ставився до наборів, як до страшного лиха. Колишній рекрут залишив у XIX ст. таке свідчення: "Сидить собі чоловік у своїй хаті або працює на своєму чи панському дворі і гадки собі не має, бо накази про набори тримали у дуже великому секреті. Раптом, за панським наказом, накидаються на нього, хватають, в'яжуть мотузком або ременем руки назад, забивають ноги в дибиці, тримають під вартою два-три тижні, а потім валять, як колоду, на воза й везуть під вартою аж у "присутствіє". Там обголять, переодягнуть і поженуть за сотні тисяч верст... Нікому немає діла до того, що я один у батька, що в мене жінка й діти дрібненькі. Схопили і повезли. Так панові заманилося"[87].

§100. Зміст і побутування.

Серед рекрутських і солдатських пісень налічується понад 350 поетичних мотивів[88]. Вони охоплюють два періоди життя – рекрутський і солдатський.

У рекрутських піснях зображується вербунок і примусовий набір, спроби втекти або викупитися, прощання з родиною, з коханою дівчиною. Усі рекрутські пісні пронизані настроями відчаю і горя. Для самих рекрутів цей період був короткочасною прелюдією до багаторічної солдатської служби. Враження від нього згодом заступалися тяжкими солдатськими буднями. Інакше сприймалося рекрутування ріднею та односельцями. Драматичні картини ловів рекрута, тужливе прощання роками ятрили душі матерів, сестер, наречених. А ті сім'ї, яких поки що не зачепило рекрутування, жили в постійному страху за долю підростаючих хлопців. Саме тому авторами та виконавцями рекрутських пісень були переважно жінки. Наспіви рекрутських пісень за темпами помірні або повільні і, при усій їх різноманітності, становлять досить монолітний стильовий пласт.

Солдатські пісні обіймають значно ширшу тематику. Можна виділити дві різнорідні групи:

---

[87] Рекрутські та солдатські пісні. – К., 1974. С. 11.

[88] Туряниця Ю. Д. Украинские народные песни о рекрутчине и солдатчине. Автореф. дис. канд. филол. наук. – К., 1971. С., 5.

1. Пісні, в яких зображено солдатський побут (тяжке безправне життя, походи, війна, каліцтво, смерть солдата, дозвілля і залицяння до дівчат, повернення з війська додому). Значна частина таких пісень створена самими солдатами.

2. Другу групу становлять пісні інших жанрово-тематичних розрядів, у змісті яких солдатське життя не відображене. Але ці пісні ввійшли у побут вояків, співалися ними на дозвіллі і, особливо, під час походів та муштри. Звичайно, було б помилкою вважати за солдатську будь-яку ліричну пісню лише на тій підставі, що її співали колись у війську. Тут необхідно спиратися на певний критерій. Ним є маршовий характер, а також свідчення виконавців. Отже, до другої групи солдатських пісень зараховуються усі пісні (незалежно від їх змісту), які були переінтоновані в солдатському середовищі і використовувалися як маршові, похідні чи бівуачні.

Наприклад, існують у солдатських варіантах наспіви деяких балад. Балада "Как по нашей по дерєвнє" про дівчину, яка втопила свою нешлюбну дитину, співалася в одній військовій частині у Києві в 1916 р. на вечірній муштрі. Наспів виконувався гостро ритмізовано, з "пригикуваннями":

98

Квітка-2 с. 170

Наприкінці XIX – на початку XX ст. подібні "посалдатчені" варіанти багатьох ліричних пісень і балад поширилися також і в сільському побуті, їх приносили з армії звільнені в запас солдати-селяни і підхоплювали парубки допризивного віку.

Якщо рекрутські пісні в цілому належать до наспівного ліричного типу (в основному, кантиленна мелодика), то діапазон виразовості солдатських пісень ширший за рахунок великої кількості моторних і маршових наспівів. За матеріалами збірника "Рекрутські та солдатські пісні" (К., 1974) маршові мелодії в рубриці солдатських пісень складають 20%. В дійсності цей процент був вищий, тому що вказаний збірник не охоплює пісні другої групи, про які говорилося вище. Цей збірник упорядковано за тематичним принципом і власне музично-виконавські особливості солдатської пісенності не бралися до уваги.

§101. Класифікація наспівів.

Протягом усієї історії рекрутчини і солдатчини не тільки складалися нові пісні, але й відповідно перероблялися тексти і наспіви інших жанрів (вище було вказано на переробку пісенних наспівів у маршові). Останнє – взагалі суттєва риса саме солдатських і рекрутських пісень. Велика кількість запозичень була зроблена з козацьких, баладних, жартівливих, танцювальних та ін. жанрів фольклору. Крім того, в російській армії разом служили росіяни, українці, білоруси, а в австро-угорській – угорці, австрійці, українці, чехи, словаки. Тому серед рекрутських і солдатських пісень зустрічаються тексти і наспіви, позначені виразними міжнаціональними взаємовпливами, нерідко – дуже складними. Більшість наспівів, що мають ознаки міжнаціональних сплавів, переінтоновано у стилі української національної мелодики. Але деякі наспіви живуть і досі, зберігаючи риси угорського, чеського, словацького, російського мелосу.

Через вказані причини рекрутсько-солдатська пісенність відзначається певною музично-ритмічною "мозаїчністю". Якщо до цього додати колорит наспівів та виконавських манер різних регіонів України, то картина стає ще строкатішою. Все це накладає відбиток на класифікацію.

Враховуючи сказане, можна виділити такі групи наспівів: *ліричні* (жіноча і солдатська лірика кантиленного типу), *маршові* і близькі до них, з танцювальною ритмікою.

Сольні та багатоголосі ліричні наспіви (солдатські та жіночі) становлять переважну частину пісень (понад половину). Розспівна мелодика і багатоголосся підголосково-поліфонічного складу особливо поширені серед рекрутських пісень Поділля, Подніпров'я, Лівобережжя:

99

Широко



Рекрутські та солдатські пісні, с. 213

Маршові пісні і близькі до них (з регулярною ритмікою) складають близько чверті зразків. Хоч їх менше, ніж розспівних, але саме вони є тією частиною солдатського фольклору, яка становить його істотну прикмету з музичного боку (див. пр. 98).

Танцювальні пісні або близькі до них (із чіткими обрисами певних танцювальних ритмів) представлені досить різноманітно. Тут полька, коломийка, мазурка, козачок, вальс, чардаш. З музичного погляду ці пісні не відрізняються від таких же форм танцювальної музики (див. розділ "Танцювальні пісні"). Танцювальні наспіви не випадково поєднувалися з текстами рекрутсько-солдатської тематики. На проводах, на пунктах вербовки часто виконувалася танцювальна музика.

Сольні і гуртові ліричні наспіви відносяться до кантиленного (пісенного) типу мелодики, маршові і танцювальні – до моторного. Як це видно, серед рекрутсько-солдатських наспівів моторна ритмомелодика займає надзвичайно велике місце – як ніде серед соціально-побутових пісень.

§102. Форма пісень.

Тексти рекрутських і солдатських пісень складено багатьма складо-числовими розмірами (їх понад двадцять). Найчастіші серед них – (4 + 4):

100 ♩= 72

Рекрутські та солдатські пісні, с. 110

Також (6 + 6) та (4 + 4 + 6). Цими трьома розмірами складено більшість пісень. Зустрічається деяка кількість ампліфікованих розмірів (див. пр. 105), а також розмір (4 + 3).

Цікаво порівняти вживаність певних віршових розмірів чумацьких та рекрутсько-солдатських пісень. Ампліфіковані розміри становлять істотну прикмету чумацької пісенності, а в рекрутсько-солдатських вони нічим не виділяються, загалом їх небагато. Навпаки, в рекрутсько-солдатських піснях особливо поширені короткі розміри (6 + 6), (4 + 4), частково (4 + 3) і єдиний широко вживаний трисегментний розмір (4 + 4 + 6). Спільна риса усіх цих розмірів – чіткість, лаконізм, схильність до поєднання із квадратними музичними структурами. А всі ці риси, як відомо, показові для похідної і маршової музики. Типові чумацькі наспіви з їх повільністю й асиметричністю викликають асоціації з нескінченними дорогами, з повільним рухом чумацької валки й широтою степових просторів. Типові солдатські пісні відображають рух похідних колон, молодецтво, але за барабанною бравадою маршовості нерідко приховується глибока туга. Не випадково серед маршових солдатських переробок так багато пісень драматичного змісту. Отже, можна сказати, що чумацькі пісні з одного боку і солдатські з другого знаходяться на протилежних емоційних полюсах суспільно-побутової пісенності.

Суперечність між бадьорим наспівом і сумним змістом властива цілому ряду рекрутсько-солдатських пісень. Такі протиріччя видно і у формі. Багато похідних та бівуачних пісень побудовано на чергуванні заспіву та приспіву. Дуже часто у приспіві (його роль може виконувати другий рядок вірша, що повторюється) з'являються різні неповнозначні слова – ви-

гуки (гей, ги, ей, уха-ха тощо), командні вирази (раз, два), приспівки (ей да люлі, раз-два-люлє) і т. д. Вони вносять у виконання силу і молодецтво, однак зміст багатьох пісень буває сумним або й трагічним. Невідповідність у пісні "Как по нашей по дєрєвнє" (пр. 98) трагічного змісту і бадьорого, з "пригикуванням" наспіву очевидна. Ще більш тяжка, гротескно-іронічна картина постає в пісні "При каноні стояв", де доля вояка змальовується у трагіко-містичному ключі:

101

Маршово

При ка - но - ні сто-яв і фурт - фурт ла - ду-вав, і фурт -

фурт, і фурт-фурт, і фурт - фурт ла - ду-вав, і фурт -

фурт, і фурт-фурт, і фурт - фурт ла - ду - вав, і фурт -

фурт, і фурт-фурт, і фурт - фурт ла - ду-вав, і фурт - // фурт ла - ду-вав.

2. Бистра куля його
Вже забила давно,
А він все ще стояв
І фурт-фурт ладував.

3. Вже у землю його
Закопали давно,
А він все ще стояв
І фурт-фурт ладував.

Рекрутські та солдатські пісні, с. 531

Строфіка рекрутсько-солдатських пісень обіймає 2- і 3-рядкові форми, утворює різні комбінації. Але саме форми з приспівними словами, про які

було сказано, складають її прикмети. Маршові пісні з приспівами і приспівними словами особливо повно відтворюють ритміко-рухову побутову атмосферу військового середовища. Що ж стосується солдатської лірики, то вона не відрізняється від строфіки і мелодики ліричних пісень інших жанрово-тематичних груп.

§103. Лад. Багатоголосся.

Вище було виділено два типи наспівів – кантиленні і моторні. Розгляд ладів, багатоголосся та виконавства, отже, зосереджується у межах цих двох типів. Щоправда, трапляються також речитативно-декламаційні наспіви, але їх досить мало. Єдине, що варто сказати про цю мелодику, – вона використовувалася в минулому в рекрутських голосіннях. Наспівів рекрутських голосінь на Україні не знайдено. Але ті окремі зразки речитативно-декламаційних наспівів, які зустрічаються із строфічними текстами, вказують на можливий стиль рекрутських голосінь:

102

Спокійно, не поспішаючи

Чи є ко-му таке ли - хо, брат-тя, вас пи - та-ю,

а як го-му рек - ру - то - ві, що він в чу-жім кра - ю?

Рекрутські та солдатські пісні, с. 328

Для наспівів моторного типу (маршові і танцювальні) показова опора на мажоро-мінор. Тут всі ознаки поляризації мажорних і мінорних нахилів, використовується паралельна змінність, октавність звукорядів. Устої централізовані: вони практично мають значення тоніки. Високого розвитку досягають дистантні зв'язки півкадансу й кадансу. Часто вони спираються на співвідношення домінанта (перше речення) – тоніка (друге речення – див. пр. 98). Мелодика формується на підставі логіки тоніко-субдомінантово-домінантових послідовностей (пр. 101).

У зразках кантиленного типу особливо багато одноголосих наспівів квінтакордової будови. Квінтакордова ладова основа, як правило, розширюється за рахунок верхньої сексти. Зовсім мало тетрахордових наспівів. Достатньо представлено кварто-квінтову, великосекундову та паралельну змінність. Широко вживається, особливо в багатоголоссі, діатоніка – зокрема еолійського виду (див. пр. 99, 105), та плагальні лади. Ладова змінність особливо цікава у піснях з вигуковими приспівками, коли перша частина наспіву "сходить" із початкового устою і закінчується перед приспівом на проміжному устої. А в закінченні наспіву початковий устій поновлюється. Цей принцип ладової змінності діє як в пісенній, так і в моторній мелодиці.

103

Повільно. ♩= 56

За - жу - ри - ла - ся вдо - ва, що не вро - ди - ла тра - ва. Гей - ю - гей, що не вро - ди - ла тра - ва.

Укр. нар. багатоголосся, с. 82

Серед наспівів пісенного типу достатньо є і зразків мажоро-мінорної будови. Особливо широко вживається гармонічний мінор.

Усе сказане дає підстави для висновку: рекрутські і солдатські пісні – розділ фольклору, який поповнювався певною мірою за рахунок нових віянь, що поширювалися у музиці кінця XVIII–XIX ст.

Гуртовий спів спирається на два види багатоголосся: підголосково-поліфонічне і гомофонно-гармонічне. Підголосково-поліфонічне показове для жіночих гуртових пісень Подніпров'я і Лівобережжя, меншою мірою – для Поділля і Волині (пр. 99, 105).

Гомофонно-гармонічне багатоголосся зустрічається в маршових піснях і є важливою рисою чоловічого гуртового співу. Кількість голосів обмежується двома партіями, але за ними легко простежується функціональна логіка (див. пр. 98). Цей же вид багатоголосся показовий і для інших різновидів пісень моторного типу (танцювальних, романсових).

§104. Міжнаціональні взаємовпливи.

Армія у XVIII і особливо XIX ст. була тим осередком, в якому з великою інтенсивністю сплавлялися різнонаціональні музичні елементи. Демобілізовані солдати приносили в села пісні, які приваблювали новизною і незвичайністю. Згодом деякі нові риси засвоювалися і з'являлися своєрідні музичні форми, ритми, інтонації. Особливо помітним був вплив угорського інструментального стилю *вербункош* та новоугорської народної музики на західноукраїнських землях.

Під час вербунку в Австро-Угорщині широко звучала розважальна і танцювальна музика. Таку ж музику жовніри чули в корчмі, у військових оркестрах. Про значення і масштаб використання музики під час вербунку рекрутів свідчить той факт, що в Угорщині у XVIII ст. цілий напрям національної інструментальної музики дістає назву *вербункош* (тобто, "музика, що звучить на вербунку"). Отже, рекрутування певним чином вплинуло на виникнення оригінального стилю угорської музики, діапазон жанрів якого – від циганських оркестрів до "Угорських рапсодій" Ф. Ліста.

Ритми вербункошу справили великий вплив на музику лемків, закарпатських українців, чехів і словаків. Особливо поширився чардаш, який був народжений цим стилем, а також обернено-пунктировані ритми та прийоми мелодичного розвитку за допомогою транспозиції музичних фраз. Майже усі такі риси містить наспів лемківської пісні "Вчера ввечер ізвечера":

104

Помірно

Вче - ра вве - чер із - ве - че - ра зи - йшла яс - на зо - рень - ка.
Вче-ра вве-чір із-ве-че-ра зи-йшла яс-на зо-рень-ка. При-шла ку мі
до ка-сар-ні, при-шла ку мі до ка-сар-ні са-ма мо-я ми-лень-ка.

Рекрутські та солдатські пісні, с. 385

У цьому наспіві немає тільки обернено-пунктированих ритмів (за винятком синкопи в кінці рядків). Слід сказати, що зразків з такою концент-

рацією ознак новоугорської музики серед рекрутських і солдатських пісень загалом небагато. Зате їх немало серед інших жанрів лемківського і закарпатського фольклору, на які опосередковано вплинув вербункош. У той же час Б. Барток пояснював походження самої новоугорської музики так само із суми взаємовпливів. Вона склалася таким чином: українська коломийка – угорська чабанська пісня – рекрутська музика – новоугорська народна пісня[89]. Отже, у формуванні самого новоугорського стилю брали участь різні музичні джерела.

Серед лівобережних пісень зустрічається протяжний спів із словообривами, з розвиненим мелодичним розспівом, а також пісенні форми з постійною конкатенацією (чергування хору і солістів, коли соліст підхоплює останній поетичний рядок і виникає "межиспів"):

105

Повільно ♩= 56 - 58.

Один Два Всі

1.Ой при до - лин - - - ке та й при ши - ро - кой нив - ке ж(и) та бра - ла ж(и) дєв - - ка чис - той (и) льон.

[межиспів]

Кінець

2.Бра-ла дєв - ка чис - той (и) льон

Рекрутські та солдатські пісні, с. 266

---

[89] Див.: Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966. С. 27.

Ця пісня з Харківщини. Вказане явище особливо поширене в російському фольклорі. У тексті пісні вживається російська лексика, що також властиво деяким лівобережним солдатським пісням.

Заробітчанські пісні

§105. Соціальні причини заробітчанства.

З XVII–XVIII ст. в Україні були поширені такі форми заробітчанства, як бурлакування (заробітчанство вдалині від рідних місць), найми на сільськогосподарські, вантажні, будівельні роботи. Серед малоземельних селян з середини XIX ст. поширюються сезонні форми заробітчанства, які називали відхожим промислом (по-народному – *відходи*). Сподіваючись поліпшити майновий стан, селяни наймалися на фабрики, винокурні, в риболовецькі артілі, займалися візництвом, виїздили працювати до Прусії, Угорщини, США та Канади.

Найдавніші бурлацькі, наймитські, строкарські пісні мають багато спільного у змісті, образах і ритмомелодиці із старовинними баладною піснею, чумацькою та родино-побутовою лірикою.

Особливо виразно розвиток і посилення соціальної тематики простежується на прикладах чумацьких пісень. Існує варіантна група з характерним зачином "Гей, гей! Ой хто горя не знає" (або "Гей же! Та журба мене зсушила"). Серед чумацьких пісень з таким зачином є варіанти різного змісту ("чумак у шинку", "діти-сироти", "чумак-наймит"). Сукупність варіантів показує, як початкова тематика "чумак і шинкарка", трансформуючись, дала початок групі власне наймитських пісень (в циклі чумацьких). Найбільш ранній варіант записано на початку XIX ст. В його тексті чутно скаргу на втому від тяжких чумацьких доріг (що і було, певно, поштовхом до виникнення цієї пісні):

Гей, гей! Та журба ж мене зсушила,
Та журба ж мене зв'ялила. Та гей!
Гей, гей! Та по дорогах ходячи,
Та сірі воли гонячи. Та гей!

В пізніших варіантах посилюється показ соціальної нерівності. При чому, це досягається досить просто: заміною слів "сірі воли" на "чужі воли".

Гей, гей! Та журба ж мене зсушила,
Та журба ж мене зкрушила, та гей!
Гей, гей! Та по дорогах ходячи,
Та чужії воли глядячи, та гей!

Нарешті, остаточно сформованим соціальний зміст виступає у варіанті "Гей, гей! Ой хто лиха не знає". До речі, цю пісню Т. Г. Шевченко цитує у повісті "Наймичка".

106

♩= 76

Гей. гей! Ой хто ли - ха не зна - є,

не - хай ме - не спи - та - є, та гей, же!

Чумацькі пісні, с. 352

2. Гей, гей! Та виріс я в наймах, в неволі,
   Та не знав я долі ніколи, та гей же!
3. Гей, гей! Та по дорогах ходячи
   Та чужії воли пасучи, та гей же!

Схожим шляхом ішов розвиток наймитської пісенності і серед інших жанрово-тематичних груп фольклору.

Особливої інтенсивності заробітчанська міграція набрала в кінці XIX– на початку XX століть: з українських та російських глибинних губерній – на південь України. Пісню "Де ж ти, милий, скрився" співали в Маріупольському порту у 1900–1910 роках. В її лексиці помітно наслідки побутування в російсько-українському середовищі зпролетаризованого селянства.

107

Де ж ти, ми-лий, скрив-ся, де ж те-бе зи - скать?

Ой чи в Рос-тов най - няв - ся чу - ва-ли тас - кать?

Наймитські та заробітчанські пісні, с. 393

Наймитські та заробітчанські пісні – найновіша сторінка соціально-побутового фольклору. Більшу її частину складено вже в пореформений час (після 1861 р.). Пісні утворюють п'ять основних (не рахуючи більш дрібних) тематичних рубрик, їх групування відбувається навколо виду роботи і форми найму.

Бурлацькі пісні відображають тяжку працю, мандри в пошуках кращої долі, конфлікти з дуками-багатіями ("Ой наступила та чорна хмара, став дощ накрапать"), життя на чужині. *Наймитські* пісні відтворюють чумакування, службу у панів та сільських багатіїв, працю в полі та господарстві. *Строкарські* пісні так само вводять у соціальний зміст через деталі праці. Перебування у відробітку певний, заздалегідь обумовлений термін – строк (звідси "строкарські") було чи не найпоширенішою формою експлуатації, особливо на селі. У строк зубожілі родини віддавали дітей чи наймалися дорослі ("Ой матінко-зірко, як у строку гірко"). Серед наймитських і строкарських пісень окремо стоять пісні про долю *сиріт-наймитів*, найбільш безправного прошарку сільської бідноти. Ці пісні прийнято виділяти у групу сирітсько-наймитських ("Налетіли журавлі", відома в обробці М. Леонтовича). Значну рубрику складають *емігрантські* пісні – про заробітчанство в інших країнах і долю трудової еміграції. Через те, що емігранти-заробітчани найчастіше виїздили до Сполучених Штатів Америки, в латиноамериканські країни та Канаду, у західних областях, особливо серед лемків, емігрантські пісні називають "*гамерицькими*" – назва утворилася через протезування (надставку) у вимові звуком "г" слова "Америка".

§106. Форма і ритмомелодика.

Великою різноманітністю, значно більшою, ніж, скажімо, у чумацьких піснях, відзначаються складочислові розміри заробітчанського фольклору. Це зрозуміло: чумацтво було локалізоване в центральних областях, заробітчанство ж охоплювало всю Україну, в інтегральні процеси заробітчанського фольклору було втягнено російські, білоруські, західнослов'янські елементи.

Вживання складочислових форм в наймитсько-заробітчанських піснях нараховується понад 40. Серед них – двосегментні (4 + 3), (4 + 4), (5 + 4), (6 + 6); трисегментні (4 + 4 + 4), (4 + 4 + 5), (4 + 4 + 6), (6 + 6 + 5); гетероритмічні (6 + 6)+ (4 + 4 + 6), (5+5)+ (4 +6+ 5), (5+ 5)+ (4+ 4+ 6) та ін. Але частотність вживання кожної із складочислових форм неоднакова.

Практично вживаність тієї чи іншої форми залежить від варіантного розгалуження конкретних поетичних мотивів, бо варіанти, як правило, роз-

співуються з дотриманням однієї складочислової схеми. Наприклад, усі 27 варіантів пісні "Нема гірше так нікому, як бурлаці молодому", які подано у томі "Наймитські та заробітчанські пісні" (крім пісні під літерою "Ч"), спираються на складочисловий розмір (4 + 4)[90].

У строфіці заробітчанського фольклору переважають дворядкові побудови (з репризою та без неї). На другому місці – трирядкові. І тільки серед емігрантських пісень строфіка урізноманітнюється. Причина та, що велика кількість емігрантських пісень складена лемками, закарпатськими українцями, а тут строфіка взагалі відзначається великою винахідливістю. У пісні "Подме, хлопці, подме до той Гамерички" трирядкова строфа. Перший рядок тексту повторено двічі з використанням прийому мелодичної транспозиції (на малу терцію). В кінці додано вигук "ей" і ще раз з новим мелодичним матеріалом повторено сегмент тексту "лем попродам бички". Виникає специфічне кадансування з одночасним розширенням рамок мелодичної строфи:

108

Помірно

Под-ме, хлоп - ці, под - ме до той Га - ме-рич - ки, под-ме, хлоп -

ці, под - ме до той Га - ме-рич - ки, і я пой - дзем з ва - ми,

лем по-про - дам бич - ки, ей, лем по - про - дам бич - ки.

Наймитські та заробітчанські пісні, с. 411

За мелодикою більшість наймитських та заробітчанських пісень належить до кантиленного типу. Але кантиленність досить різна: є широкі, повільні наспіви, є пісні з нахилом до регулярності.

Отже можна констатувати рідкісне зосередження наймитсько-заробітчанської мелодики в межах одного – кантиленного мелодичного типу (цього немає в інших жанрах лірики). Цілком очевидно, що саме життя, спов-

[90] Наймитські та заробітчанські пісні. – К., 1975. С. 76–100.

нене зневіри і тяжкої праці, не сприяло поширенню моторики і танцювальності у піснях, де йшлося про соціальну недолю. В широкому плані можна говорити про настроєві константи у *змісті* (скарги на долю) і *мелодиці* (підкреслений ліризм) заробітчанського фольклору.

Лише в лемківських піснях моторика і регулярність (маршовість зокрема) займають помітне місце. Це вплив місцевої традиції, в якій ритмічним факторам, як правило, надається перевага перед мелодичними. Серед інших відмін – мелодика карпатського регіону, яка, поряд з кантиленністю, подає приклади речитативно-декламаційного виконання. Це віддзеркалює схильність співаків Карпат і Прикарпаття до стилю parlando-rubato, який має тут дуже міцні корені:

109

Ба-гаць - кий син по о - бі-ді йде до кор - чми пи - ти,

9

бід-ний най-мит - ціп під па-ху та йде мо - ло - ти-ти.

Наймитські та заробітчанські пісні, с. 141

Пісня "Багацький син по обіді йде до корчми пити" відома у багатьох варіантах і в різних місцевостях, однак тільки в Підкарпатті її варіанти набувають виразного речитативно-декламаційного забарвлення.

§107. Лад. Виконання.

Ладові структури наймитсько-заробітчанських пісень належать до двох стильових та хронологічних шарів: давнього і нового. Наспіви давнього походження рідко зустрічаються в їх первісній "чистоті". До таких належать "Багацький син по обіді йде до корчми пити".

Частіше, однак, у формуванні наспіву бере участь старовинна ладова основа, на яку накладаються пізніші явища (насамперед ввіднотоновість і квінтакордові або квартсекстакордові звороти у наспіві, особливо на початку).

Наспіви нового шару заробітчанських пісень, як правило, широкого діапазону (октава і більше). Інтонаційна логіка спирається на єдиний ладо-

вий центр – тоніку. Через це поширено паралельну змінність, показову для мажоро-мінору. Особливо часто зустрічається гармонічний мінор. Нерідко він чергується з натуральним – як у пісні "У неділю рано":

110

Повільно

Один

Всі

У не-ді - лю ра - но си - нє мо - ре гра - ло, ви - ряд - жа - ла

ма - ти доч - ку в чу - жу сто - ро - ноч - ку.

Наймитські та заробітчанські пісні, с. 328

На новіших наспівах значно більше позначився вплив мажоро-мінору, ніж на стародавніх. Не випадково пісні кінця XIX – початку XX ст. зустрічаються також з мелодикою романсового складу.

У способах виконання і багатоголоссі так само простежуються зміни, які відбувалися протягом XVIII–XX ст. Найдавніші пісні, особливо бурлацькі і наймитські (зокрема, про найми в чумаки) належать до одиночного співочого стилю. Деякі з них пізніше (у XIX–XX ст.) були розспівані багатоголосо. Це особливо показово для пісень, насичених соціальним протестом:

111

Повільно. ♩=69

Один

Всі

Зі - бра - ли - ся всі бурла - ки до рід - но - ї ха - ти...

Тут нам ми - ло, тут нам лю - бо жур - би за - спі - ва - ти,



Укр. нар. багатоголосся, с. 72

Процент багатоголосих пісень помітно збільшується у строкарських піснях. Строкарство поширилося у другій половині XIX ст. і часто пов'язувалося з колективними формами праці. Наприклад, в кінці XIX – на початку XX ст. проходили широкі сезонні міграції мас заробітчан у південні степи – на жнива, сіножать, на бурякові плантації. Через це багатоголосих пісень серед строкарського фольклору найбільше (кожна третя пісня – багатоголоса).

У наймитсько-заробітчанському фольклорі переважно вживається підголосковий спів. Його фактура порівняно скромна (двоголосся), в інтерваліці переважає терція.

Побутові пісні

Пісні про кохання та родинний побут

§108. Загальна характеристика.

Пісні про кохання і пісні про родинний побут – два значних тематичних розряди української лірики. В них окреслюється лірико-побутова тематика, показова для двох різних за віком і сімейним станом категорій співаків: *кохання* (у його інтимно-радісних і драматичних проявах) особливо цікавить неодружену молодь, зокрема дівчат; *родинні стосунки* (в усій їх складності) глибше зачіпають інтереси, а, отже, художню уяву людей середнього покоління (передусім жіноцтва). Такий розподіл тем та інтересів, звичайно, не абсолютний, в житті пісні вільно переходять від однієї вікової категорії співаків до іншої. Молодь співає про родинне життя, бо її, природно, хвилює той родинний і громадський стан, в який незабаром доведеться ввійти; старші люди виконують пісні про кохання з інших

причин: в них – і подих молодих літ, і сум нерозділеного почуття, і невгасаюча надія, і заповіт молодим.

За структурою текстів, музичними і виконавськими особливостями пісні про кохання майже неможливо відокремити від пісень про родинний побут, їх розрізняють, виходячи із змісту текстів. Тому вони входять в коло спеціальної уваги *словесної фольклористики*, де можлива їх більш глибока характеристика з погляду поетики і змісту. В етномузикологічному ж аспекті пісні про кохання і родинний побут доцільно розглядати сукупно і певною мірою конспективно: їх музичні відміни "розчиняються" в регіональній специфіці соціальної та побутової лірики. Наступний приклад, скажімо, не так характеризує "мелодику кохання", як загальні музичні риси *лірики Поділля*:

112

♪= 160

Ой там за Ду - на - єм луж - ком - бе - реж - ком,

ой там роз - мов - ля - є со - кіл з ко - за - ком.

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 311

Загалом пісням про кохання та родинний побут властиві:

– поглиблений ліризм (щирість наспівів і змісту роблять їх однією з вершин ліричного роду у фольклорі);

– єдність інтимного і побутового, що дає підстави класифікувати пісні про кохання і родинний побут як *лірично-побутові*;

– ці пісні – провідна частина сучасного ліричного репертуару народних співаків (значна їх кількість виконується селянами, робітниками, інтелігенцією);

– пісні про кохання та родинне життя у повному розумінні – актив сучасної пісенності (їх співають поряд з масовими піснями композиторів; вони звучать у місті і на селі, в домі і на сцені, їх виконують гуртом і "для себе", в будні, свята і за весільним столом);

– як кожне живе явище, ці пісні еволюціонують у сучасному співочому побуті.

Записи повоєнних десятиліть свідчать про інтенсивне поширення багатоголосого, зокрема, підголосково-поліфонічного співу: одноголосі варіанти все більше заміщуютья багатоголосими. Таким чином, пісні про кохання і родинний побут переживають у наш час "друге народження" шляхом оновлення фактури.

§109. Тематика.

Зміст – це головне, чим пісні про кохання найбільше відрізняються від пісень про родинний побут. Тому під цим кутом їх доцільно розглянути окремо.

Зміст *пісень про кохання* такий же різноманітний, як самі обставини зародження почуттів і стосунки закоханих. Але у цьому розмаїтті виділяється кілька основних тематичних грон. У вигляді рубрикації вони, зокрема, застосовуються при упорядкуванні та виданні фольклорних матеріалів. За тематичними розділами розміщував матеріал у випусках свого знаменитого "Збірника українських пісень" М. В. Лисенко. Його методика була узагальнена у науково-етнографічному збірникові І. Колесси "Галицько-руські народні пісні з мелодіями"[91] (підготував Ф. М. Колесса) і з того часу вважається загальноприйнятою. Пісенні жанри у цьому збірнику розміщено за єдиним наскрізним принципом, що поєднує ситуаційну і хронологічну сторони життя українського селянина. З цього погляду пісні про кохання, як зазначено у "Передмові", мають таку рубрикацію: вірне кохання, неслава, вороги, розлука, туга і настрій перед весіллям.

У сучасному збірнику "Пісні Явдохи Зуїхи" лірика кохання (за винятком жартівливих пісень) групується так:

– зародження почуттів, взаємна любов, думки про одруження;
– батьки на перешкоді закоханих;
– вороги-розлучники;
– розлука;
– підмова і зрада;
– нещасливе кохання.

Загалом формулювання тематичних рубрик підказує завжди сам наявний матеріал.

Приклади до сказаного можна подати із пісень, відомих в обробці М. Леонтовича: "Гаю, гаю, зелен розмаю" (вороги на перешкоді закоханих),

[91] Див.: Етнографічний збірник. – Львів, 1902. Т. 11. 144

“Зеленая та ліщинонька” (незгоди в коханні), “Ой коли б той вечір та й повечоріло” (нещасливе кохання), “Ой у полі криниченька” (вірне кохання).

В минулому (ще на початку XX ст.) побутувало велике число сольних варіантів пісень про кохання. Зараз же, особливо для центральної і лівобережної України, показовий багатоголосий розспів:

113

Не швидко. ♩=72

Один

Ой по - вій, віт - - ре, та й буй - не - сень - кий,

Всі

ой з гли - бо - ко - го я - ру, ой при - йди ж, ми - лий

та чор - но - бри - вий, ой з да - ле - ко - го кра[ю].

Укр. нар. багатоголосся, с. 103

Через те, що на перший план виступає критично-зважлива та морально-етична оцінка людських стосунків, *пісні про родинний побут* за змістом оповідальні і монологічні. Монологічно-оповідальна композиція має пояснення: центральним образом більшості пісень про родинний побут є жінка, а основною художньою метою – зображення жіночої долі. Набагато менше місця займають у піснях інші персонажі і теми: сирітство; чоловік-вдівець; життєво-філософські роздуми (сенс і швидкоплинність життя, – наприклад, як у відомій пісні “Ой з-за гори кам’яної голуби літають”).

У згаданому збірнику І. Колесси пісні про родинний побут згруповано за його основними проявами: нелюб, вдівець, муж-п’яниця, жінка-п’яниця, свекруха, вдова, сирота, стара мати. Це традиційна класифікація, яка може мати свої конкретні варіанти. У виданні “Пісні Явдохи Зуїхи” вона має такий вигляд:

– любов і злагода в сім'ї;
– жаль за батьківським домом, лиха свекруха;
– життя з нелюбом;
– лихий чоловік, п'яниця;
– подружня зрада;
– сирітство, вдівство, мати.

З переліку тематики видно, що побутові пісні переважно відображували негативні сторони життя старої патріархальної родини.

Зразки таких пісень є серед обробок М. Леонтовича: "Мала мати одну дочку" (чоловік-п'яниця), "Пряля" (лихі свекри), "Ой з-за гори кам'яної" (жаль за молодими літами), "Піють півні" (жінка-п'яниця).

Як і пісні про кохання, пісні родинного побуту зараз переважно співаються як гуртові:

114

Широко. ♩=80

Один

Всі

У - сі го - ри зе - ле - ні - ють, у - сі го - ри зе - ле - ні - ють, тіль - ки од - на го - ра чор - на.

Укр. нар. багатоголосся, с. 308

§110. Статево-вікова циклізація пісень.

Більшість пісень про кохання і родинний побут належать до репертуару жіноцтва і дівчат. Певна кількість пісень про кохання виконується парубками, а пісень про родинний побут – чоловіками.

Репертуар чоловічих, жіночих та мішаних співочих гуртів і частка в ньому пісень про кохання та родинний побут залежить також від місцевих традицій. Наприклад, там, де чоловічий спів більш поширений (Закарпаття, Західне Поділля) частіше чути в парубочих гуртах пісні про кохання, а

в чоловічих – про родинний побут. Тобто, можна говорити про залежність репертуару не тільки від смаків виконавців, а й від співочих традицій та поширеності різновидів співу – чоловічого, жіночого, парубочого і дівочого.

Це загальні положення. Але вони конкретизуються на підставі аналізу фольклорних збірників та спостережень над живим процесом виконавства. Скажімо, співвідношення жіночих і чоловічих пісень в репертуарі двох видатних співаків – Явдохи Зуїхи (Сивак) та Максима Микитенка[92] таке: у Микитенка історичних та суспільно-побутових пісень у 4–5 разів більше, ніж лірично-побутових, а в Явдохи Зуїхи – навпаки (на 78 пісень рекрутських, бурлацьких, чумацьких та історичних припадає понад 300 про кохання і родинний побут).

У Подніпров'ї від жінок старшого віку найчастіше чути пісні про шлюбування, життя в чужій родині, про життєву долю[93]. У Закарпатті, де поширено чоловічий спів, мужчин та парубків цікавлять мотиви: дівчина дорожча матері-батька; чужі люди або родина на перешкоді закоханим; думки про одруження; передчуття розлуки та нерозділене кохання тощо[94]. У жінок така тематика: вороги-розлучники; дівчина випробовує та знаджує хлопця; вірне кохання[95]. Дівочі теми – думки про подружнє життя: сподівання на одруження; вірність, зрада і розлука[96]. Крім того, мужчини співають і пісні жіночої тематики (але не дівочі), а жінки – чоловічі пісні (від імені чоловіка – монологічні). Більшість же пісень про кохання – це "дівоцькі" (про дівочу любов).

Жінок віком від 30 років і старших передусім цікавлять пісні про родинне життя і жіночу долю, чоловіків – про незгоди в родині. Парубки ж про жіночу долю і родинне життя не співають, їх цікавить тематика кохання – як серйозна, так і в гумористичних тонах.

Показово, що більшість пісень про кохання співається не дівчатами, а жінками. Певною мірою, це може бути свідченням невдоволеності родинними стосунками.

---

[92] Див. збірники: Пісні Явдохи Зуїхи; Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922.

[93] Див.: Українське народне багатоголосся. – К., 1963: "Зеленеє жито, зелене" (с. 118); "Ой журавко, журавко" (с. 291); "Із-за гори кам'яної голуби літають" (с. 378) та ін.

[94] Див.: Закарпатські народні пісні. – К., 1962: "Ей вандруй, вандрувнику" (с. 74), "Місяцю-королю" (с. 113); "Іванку, Іванку, з того боку ярку" (с. 129), "Верба над водою" (с.178).

[95] Див. там само: "Ой на горі вітер віє" (с. 142); "Перелаз" (с. 152); "Тече вода ледовая" (с. 157).

[96] Див. там само: "Ой звідси гора" (с. 145), "Чорні очка, як терен" (с. 191); "Ой не сама, не сама" (с. 134); "Цвіте терен" (с. 183).

§110. Музично-виконавські риси.

Рухаючись по території України зі сходу на захід, можна спостерігати, як збільшується співоча активність чоловіків. Водночас мелодизм поступово змінюється все яскравіше вираженою моторикою, досягаючи переваги ритміки у лемківських піснях та в Закарпатті. Особливо підкреслено ця тенденція простежується в лірично-побутових піснях, хоч якоюсь мірою торкається усіх пісенних жанрів. Проте, в обрядовому фольклорі вона не дістала такої окресленості: спів обрядових пісень майже скрізь – це жіночий спів; ритмомелодика ранньотрадиційних наспівів, при усій їх різноманітності, все ж менше диференційована, ніж у ліричному мелосі.

Отже, можна стверджувати, що співвідношення розспівності і моторики, протяжного і силабічного елементів (тобто, якостей, які часто визначаються, як характер мелодії) становить одну з найістотніших ознак регіональної специфіки лірично-побутових пісень. На Лівобережжі трапляються лише поодинокі зразки лірики кохання з наспівами моторного типу (зрозуміло, що до уваги не беруться жартівливі пісні, які розглядаються окремо), у Закарпатті ж навпаки – панує моторика і силабізм:

115

Помірно, весело

Се-ред се-ла дич - ка, го - я - я, об - сі - я - на ма - ком,

чу - га - я! Бо - лить ня го - лов - ка, е - я - го - я -

- я, за тим є - ди - на - ком, чу - га - я!

Закарпатські нар. пісні, с. 119

Подібним чином, хоч і не в таких різко виражених пропорціях, зі сходу на захід зростає кількість мажорних наспівів і падає процент мінорних.

Ще одна закономірність – наявність великої кількості плагальних наспівів у ліриці Лівобережжя (близько половини) і поступове скорочення їх числа на Поділлі, Волині, в Галичині та практично відсутність на Закарпатті і в лемківських піснях.

Задля кращого уявлення про регіональну специфіку української музичної лірики співставимо два її полюси: Подніпров'я (від півдня Київщини) та Закарпаття.

На Закарпатті переважають одноголосі ритмізовані наспіви силабічного типу. У багатоголоссі майже виключно вживається втора (терцієвий паралелізм). Показові діапазони наспівів в октаву і ширше. Відсутні плагальні лади. Сильно розвинене чуття ладотональних зіставлень (зокрема, кварто-квінтова транспозиція – див. пр. 115). Досить поширені різновиди обернено-пунктированих ритмів. Ритмічний фактор дещо переважає над мелодичним. Явища мелодичної транспозиції, силабізму, пунктированих ритмів – наслідок багатовікових контактів українців Закарпаття з сусідами – угорцями, чехами, словаками.

Можна вказати на такі прикмети, що свідчать про інтенсивне засвоєння у лірично-побутових піснях новітніх музичних віянь: поширення мажоро-мінору, ознаки гомофонно-гармонічного складу у мелодиці та багатоголоссі, нахил до квадратних (чи близьких до них) структур, поширеність акцентної ритміки і силабізму.

На Подніпров'ї основу музичного побуту з кінця XIX ст. становлять багатоголосі підголосково-поліфонічні жіночі гуртові пісні. Вони помірні або повільні (за показниками метронома найчастіше зустрічаються темпи від 50 до 72). Характерна протяжна манера посилюється також часто вживаним розспівом складів (вокалізацією). Розспів не охоплює надто великої кількості звуків, як це буває в російських "проголосних" (протяжних) піснях, однак створює колорит мелодичної насиченості, плавності голосоведения, поглибленої співності (див. пр. 113).

Зустрічаються плагальні й автентичні лади (звичайно, значно трансформовані в процесі еволюції народної музики). Велике поширення має кварто-квінтова[97], паралельна та великосекундова змінність устоїв. Ритмі-

[97] Слід розрізняти кварто-квінтову змінність і квартову та квінтову транспозицію. Змінність проявляється у плагальних та автентичних ладах (точніше, їх переосмислених видозмінах) і має вигляд тимчасового передавання функцій опори від одного звука до іншого, які між собою перебувають на відстані кварти або квінти. Транспозиція ж – це перенесення великого відтинку мелодії або й цілого рядка на кварту чи квінту вгору, а потім, як правило, відновлюється попередній тональний рівень (див. пр. 115 – транспозиція на квінту; пр. 89 в розділі "Козацькі пісні" – зразок квартової змінності – "Ой моя мати, та не жур мене").

ка – плавного, спокійного типу (в більшості нерегулярна часокількісна). Вона явно підкорена мелодичному елементу.

В загальних рисах для наспівів Подніпров'я (і майже такою ж мірою в цілому для Лівобережжя, за винятком Полісся) показовий діатонізм, переважає жіночий гуртовий спів, розспівна кантиленна мелодика, поширені переосмислені плагальні й автентичні лади.

Зроблене порівняння (див. також пр. 114 та 115) переслідувало мету – зосередити увагу на розумінні ваги регіональних особливостей в музиці лірично-побутових пісень. Було зіставлено два регіони – Подніпров'я і Закарпаття, але, звичайно, свої відзнаки мають й інші регіони (порівн., наприклад, пр. 112 з Поділля з пр. 113, 114 з Подніпров'я і пр. 115 з Закарпаття. Пр. 112 займає певне проміжне становище, але в цілому його ритмомелодика ближча до Подніпров'я).

На цьому фоні обрядові пласти фольклору, при властивій їм також регіональній специфіці, на території України мають вигляд набагато монолітніших. Їх еволюція на якомусь етапі історії загальмувалася, обрядовий фольклор у свідомості самого народу десь з XIII–XVI ст. почав сприйматися як етичний та звичаєвий "кодекс" та "культурна пам'ятка". Нові часи вимагали не просто видозмінювання старого, традиційного, але привели до народження якісно нового у народній традиції – ліричної пісенності.

Жартівливі і сатиричні пісні

§112. Гумор у народній пісні.

У жартівливих і сатиричних піснях за допомогою засобів гумору, іронії, сарказму піднімається на сміх усе, що викликає громадський осуд, що суперечить моралі. Сміх – ознака сили. Сміятися може лише духовно чиста і сильна особа, переконана у власній правоті. Історичний оптимізм, віра в колективну силу, мудрість і розум завжди були моральною основою, з височини якої народ висміював вади окремих людей.

Жарт – це доброзичливий сміх, скерований на виявлення неглибоких, непринципових відхилень від загальноприйнятих норм поведінки чи стилю життя. Жарт, як правило, застосовується у межах свого середовища. *Сатира* ж спрямовується проти аномалій принципового, часто – класового характеру. Жарт властивий народним пісням тією ж мірою, що й ліризм. Гумористичні образи і ситуації можна зустріти і в рядках дум, і в історич-

них піснях, і в ліриці кохання. Не кажучи вже про веснянки, купальські, жнивні, новорічні, танцювальні пісні, коломийки, які буквально насичені гумористичними образами, виразами, подіями. У весіллі, як найбільшому за масштабом побутово-обрядовому дійстві, не менше двох третин загального часу віддано жартам і сміхові (враховуючи не лише суто обрядовий бік, а усі співи, танці, інші, необрядові дії, що відбуваються протягом усіх весільних днів). Що ж стосується танцювальних пісень, то вони за змістом безпосередньо змикаються з жартівливими і сатиричними піснями, відрізняючись головним чином *формою виконання*: танцювальні пісні співаються під час танцю, жартівливі і сатиричні – це, як правило, форми "для слухання". В цьому їх своєрідність з-поміж інших жанрів фольклору.

Через це найбільш показові жартівливі і сатиричні пісні нетанцювальної будови мають певні стильові ознаки, що і дає підстави для виділення їх в окрему жанрово-тематичну групу. До них належать гумористичний зміст, виключно побутова тематика, свідома орієнтація виконання на слухача (ліричні пісні, як відомо, співаються для себе). Крім того, що в жартівливих піснях основне гумористичне навантаження несе текст; наспіви, композиція строфи і виконавство також належать до дієвих засобів розкриття і посилення закладеного в тексті комічного ефекту.

§113. Засоби гумору в текстах пісень.

Найчастіше сміх викликається тим, що слухач ніби залучається на роль свідка і спостерігача подій, які "збоку" сприймаються або парадоксально, або в зниженому ключі. Щоб показати комізм ситуацій і вчинків дійових осіб пісні, народ звертається до таких засобів, як діалог, саморозповідь, описовість, а також їх поєднання. Ефект сміху засновується на різного роду невідповідностях: між запитанням і відповіддю; між претензією і безпідставністю на неї; між позою чи формою і реальністю.

Діалог, як правило, побудований так, що один із його учасників дає не ті відповіді, які очікуються. Це й викликає сміх:

116



2. – Посватай та у нас ти дівчиночку!
– На врага?

3. – А в дівчиноньки карі оченьки!
– Як морква! [...]

Жартівливі пісні, с.261

Гумористична мета *саморозповіді* полягає в тому, що оповідач виставляє сам себе у смішному вигляді. В пісні “Як ішов я з Дебречина додому” бравий парубок зустрічає на дорозі чорну курку. Іронічний підтекст посилюється натяком на забобони, пов’язані з чорною кішкою. Викликає усмішку серйозне ставлення “героя” до того, що чорна курка перейшла йому дорогу:

117

Маршем

Жартівливі пісні, с. 239

Описовість – це розповідь про смішні події від третьої особи. Доволі часто описовість, саморозповідь і діалог поєднуються, – як у пісні “Гей, люди їдуть по ліщину”. Уся вона насичена тонким гумором: тут і комічний паралелізм “люди їдуть по ліщину, а я їду по дівчину” (наче це явища однакової ваги, щоб їх порівнювати!), і іронічно зображений “торг” за дівчину (“скільки стоїть ця дівчина”), і несподіване розкриття незалежного характеру дівчини (з того, як вона куховарить і подає, можна наперед сказати, що саме вона буде “главою сім’ї”, а не тюхтій-парубок).

118

Помірно





2. Ей, люди їдуть з ліщиною, гей-а-гей!
   Люди їдуть з ліщиною,
   А я їду з дівчиною
   Вдвох.
3. Ей, питається батько в сина, гей-а-гей!
   Питається батько в сина:
   – Скільки стоїть ця дівчина
   В нас?
4. – Ой тобі, тату, не питати, гей-а-гей!
   Тобі, тату, не питати,
   Скільки стоїть, треба дати
   Нам!
5. Ей, скільки стоїть, треба дати, гей-а-гей!
   Скільки стоїть, треба дати,
   Нехай варить вечеряти
   Нам!
6. Ей, наварила каші з бобом, гей-а-гей!
   Наварила каші з бобом,
   Поставила перед лобом:
   Їж!
7. Ей, наварила каші з просом, гей-а-гей!
   Наварила каші з просом,
   Поставила перед носом:
   Їж!

Жартівливі пісні, с. 314

§114. Наспів як чинник гумористичної образності.

У багатьох жартівливих піснях наспів та форма строфи безпосередньо впливають на сприймання тексту, підкреслюють властивий йому гумористичний заряд.

По-перше, наспів може розвиватися *в тому ж емоційному ключі*, що і текст (принцип паралелізму образів), посилюючи загальне враження. Маршовий характер наспіву "Як ішов я з Дебречина" (пр. 117) іронічно домальовує образ "хвацького парубка", який злякався курки, і вся пісня набуває веселого колориту.

По-друге, наспів може очевидно *суперечити* настрою тексту (принцип контрасту образів). Внаслідок того, що тексти жартівливих пісень завжди насичені позитивними емоціями, наспіви з метою контрасту вживаються мінорні, підкреслено задумливі чи сумовиті. Це створює комічний ефект невідповідності між наспівом і текстом, який сам собою здатен викликати посмішку. Подібний прийом контрасту як фактор естетики спостерігається тільки в жартівливих піснях. В інших жанрах "невідповідність" характеру наспіву та змісту тексту буває лише уявною.

Прикладом контрасту образності між текстом і наспівом може бути пісня "Журилася попадя своєю бідою". Мінорний наспів підкреслює насмішкуватий зміст тексту:

119

Не дуже швидко

Жу-ри - ла-ся по-па - дя сво-є - ю бі - до - ю: "Бід-на мо - я

го-ло - ва, що піп з бо-ро - до - ю! Ох, ме-ні труд - но, ох, ме-ні

нуд - но, що за бо-ро - да - тим жи - ти ме - ні труд - но!"

Золоті ключі, вип. II, с. 92

§115. Роль форми та виконання.

Для жартівливих пісень показове вживання приспівів. За різноманітністю приспівів жартівливі пісні поступаються лише веснянкам (і то небагато). Однак, якщо у веснянках приспів – це складник гри і танку, то в жартівливих піснях функція приспіву має яскраво виражене гумористичне спрямування. Приспів може бути деталлю, яка скеровує увагу на зображуваний предмет. Частіше приспіви, однак, бувають окремою частиною форми, їх будова і виконання дуже різноманітні.

Є приспіви, що виконуються в іншому темпі (в основному, швидше, ніж заспів), або з поступовим прискоренням чи уповільненням темпу в кінці. Є приспіви з незмінним текстом, а є й такі, де текст змінюється – або частково, або й цілком (в таких випадках у ньому зосереджується гумористична ідея). Ці приспіви найцікавіші, вони дуже показові саме для жартівливих пісень (див. пр. 118, 119). Бувають приспіви короткі (іноді – дватри слова) і розвинені, будова яких, як правило, індивідуалізована (за змістом, за кількістю рядків, формою строфи – див. пр. 118, 120). Серед розвинених особливе місце займають так звані *кумулятивні приспіви* (де з кожною строфою зростає число пісенних рядків), як, наприклад, у пісні-небилиці "Ой чи чуєш ти, дубе". Гумористичний ефект тут породжується не тільки змістом (небилиця, абсурд), але й виконанням. Співак кожного разу виголошує все довший і довший приспів. Слухачі із зростаючим інтересом сприймають не тільки зміст, але й захоплено стежать за виконавцем: справа в тому, що кумулятивні приспіви переважно виконуються accelerando, а це вимагає швидкої реакції і неабиякої артикуляційної вправності. В пісні "Ой чи чуєш ти, дубе" розгортається явно немислима послідовність подій (в чому і суть небилиці): на дуба насилають топір (сокиру); дуб має бити ведмедя; ведмідь – дерти людей; люди – бити вовка, а вовк мусить іти їсти козу тощо.

120

Помірно



То - пір не йде ду - ба ру - бить, а дуб не йде ме - две - дя бить,

мед - відь не йде лю - дей драть, лю - ди не йдуть вов - ка бить,

вовк не йде ко - зу їс - ти, — ко - за не за - рі - за - на - я!

Золоті ключі, вип. І, с. 102

В кожній наступній строфі з'являються нові атрибути: камінь, вогонь, вода, бик, довбня, черви, кури. Але ніхто нікого не боїться і не слухає. І лише коли на арені з'являються дід з бабою, справа рушає з місця, і весь цей неможливий "механізм" приводиться в дію. Приспів із шести рядків у першій строфі зростає в кінці більш ніж удвоє і становить 15 рядків (рядки приспіву з 3-го по 13-й інтонуються на мелодію 5 – 6-го тактів):

10. Ой чи чуєш ти, бабо:
Я нашлю на тебе діда!

Приспів:

Дід іде бабу бить,
Баба іде кури щупать,
Кури ідуть черви клюкать,
Черви ідуть довбню точить,
Довбня іде бика бить,
Бик іде воду пить,
Вода іде вогонь лить,
Вогонь іде камінь палить,
Камінь іде топір тупить,
Топір іде дуба рубить,
Дуб іде медведя бить,
Медведь іде людей драть,
Люди ідуть вовка бить,
Вовк іде козу їсти,
Коза дома сидить!

Крім прямого гумористичного змісту, який очевидний як нарочитий абсурд, у цій нісенітниці є ще й другий, глибинний – філософський підтекст: система "залежностей" подій явно є сатирою на забобонні вірування у "причинно-наслідкові" зв'язки. Справді: чи можна всерйоз думати, що "причиною" того, що вовк має намір з'їсти козу, є сварка між дідом і бабою (або те, що баба пішла кури щупать, чи бик пішов пити воду?). Отже, ця, на перший погляд, невинна пісенька має два шари комічного: жартівливий "зовнішній" і сатиричний "внутрішній".

Серед виконавських засобів гумористичної пісенності важливе місце відводиться *темпам і агогіці*. За музичним складом (лад, мелодика, багатоголосся, ритміка) жартівливі і сатиричні пісні близькі до танцювальних пісень (вони розглядаються нижче).

Танцювальні пісні

§116. Загальна характеристика.

Оскільки пісні виконуються під час танців, їх ритмомелодика має багато спільного з народними інструментальними награваннями. Адже основне призначення музичних інструментів у народному побуті – це супровід танців.

Побутове виконання танцювальних пісень складається з трьох компонентів: слова, музики і танцювальних рухів. Причому, рухи – надзвичайно важливий складник танцювальної пісенності. Тому групування пісенно-танцювальних (а також інструментальних) мелодій провадиться за одним принципом – за формою танцю, який вони супроводять (козаки, гопаки, метелиці, краков'яки, польки тощо).

Отже, танцювальні пісні – це розділ фольклору, основне призначення якого полягає у співах під час виконання побутових танців. При цьому здійснюється єднання слова, наспіву і танцювального руху. Головним об'єднуючим елементом виступає танцювальний рух.

Танцювальні пісні звичайно виконуються під акомпанемент музичних інструментів. В минулому, однак, практикувалися і танці "під язик" (особливо на Лівобережжі).

В народі танцювальні пісні називаються по-різному: "пісні до скоку", "скочні", "шумки", "триндички" тощо, а також за видом танцю – "козаки", "гопаки" і т. д. Чи за власною назвою: "Горлиця", "Катерина", "Шевчик".

Або ж пісні не виділяються ніяк і в народній свідомості приєднуються до широкого класу "жартовних" чи "шуточних" (народні назви жартівливих пісень). На гуляннях, на весіллях в танці строфи пісень ніби самі зринають у пам'яті танцюристів. Наприклад, приспівки до гопака – "А я в батька одним одна":

121

Швидко

1.А я в бать - ка од - ним од - на та по - ши - ла шта - ни з ряд - на,
2.Як по - ши - ла та й иа - ді - ла, са - ма ба - чу, що до ді - ла:

як по - ши - ла та на - ді - ла, й са - ма ба - чу, шо до ді - ла.
ши - рінь - ко - ю на чо - ло, щоб гар - иеиь - ко бу - ло.

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 291

§117. Розвиток танцювальної пісенності. Зміст.

Танцювальні пісні належать до необрядової творчості. Вони увійшли в побут народу набагато пізніше, ніж весняні, русальні, купальські танки. Існують відомості, що в часи Київської Русі з основного масиву обрядово-магічної культури язичництва почали виділятися побутові елементи, які згодом створили стильову основу ліричного роду у фольклорі. Напевно, вже тоді танцювально-пісенна творчість стає частиною нової народної "сміхової культури". Вагомий внесок у становлення танцювальних пісень східних слов'ян зробили скоморохи. Вони були постійними учасниками народних свят, дружинних "бесід". В билинному епосі, в літописах IX–XIV ст. згадується мистецтво скоморохів – визначних музикантів, співаків і танцюристів[98].

З XVI ст. важливу роль у розвитку танцювальних пісень відіграють кобзарі, які наче перейняли естафету "сміхової культури" від скоморохів. Щоправда, танцювальні пісні і гумор не були провідними у мистецтві коб-

[98] Див.: Белкин А. А. Русские скоморохи. – М., 1975. С. 38–50.

зарів: головна їх місія полягала у поширенні героїко-патріотичного епосу, дум. Однак на другому місці перебували гумористичні і танцювальні пісні. Цей бік кобзарського мистецтва відтворено Т. Шевченком у поемі "Гайдамаки". Між рядків поеми вкомпоновано куплети, які співають, танцюючи, гайдамаки та кобзар (в нижче поданому уривкові див. рядки 9–12 і 16–19)[99].

"Добре! Добре! Ну, до танців,
До танців, кобзарю!"
Сліпий вшкварив – навприсядки
Пішли по базару.
Земля гнеться. "Нумо, Гонто!"
"Нум, брате Максиме!
Ушкваримо, мій голубе,
Поки не загинем!"
"Не дивуйтеся, дівчата,
Що я обідрався,
Бо мій батько робив гладко,
То й я в його вдався".
"Добре, брате, їй же Богу!"
"Ану ти, Максиме!"
"Постривай лиш!"
"Отак чини, як я чиню:
Люби дочку абичию –
Хоч попову, хоч дякову,
Хоч хорошу мужикову".

Значне місце належало танцям і танцювальним пісням у "Вертепі". Уся його друга, світська частина заповнена піснями і танцями (зокрема, знаменита "Ой під вишнею, під черешнею").

Але, звичайно, найглибше танцювальна пісня пронизує народний побут, обряди, звичаї, свята, розваги молоді. Танцювальні пісні виконуються на весіллі (на дівич-вечорі, коли молодий приходить до молодої, у неділю після вінчання, у понеділок, вівторок – на перезві і під час "циганщини"); чути їх на вечорницях взимку і на вулиці у теплу пору року; на обжинках танцювальні пісні виконуються після вручення вінка господареві, коли розпочинаються застольні "бесіди" і розваги з танцями. Колядники, особливо на Гуцульщині, не тільки співають колядки, але й танцюють та приспівують. Танцювальні пісні були також важливим складником дозвілля козаків, чумаків, жовнірів. Коротше кажучи, рідко яке свято, гуляння тощо обходилося і обходиться без танців і співів. Таку роль танцювальні пісні (особливо коломийки, триндички, частушки) виконують і сьогодні, незва-

[99] Шевченко Тарас. Кобзар. – К., 1958. С. 100–101.

жаючи на зміни, що відбулися у побуті під впливом звуковідтворювальної апаратури, радіо і телебачення.

В минулому багато записувачів народної музики вказували, що для українського музичного фольклору властивий мінор, що сумовитий колорит наспівів становить визначальну рису східнослов'янської пісенності. Насправді все навпаки. Однією з причин сприймання народної музики (і відповідно народного характеру) як сумовитої і навіть тужливої була естетична позиція записувачів: більшість їх розцінювала жартівливі, танцювальні пісні, частушки, гумористичні приспівування тощо як "знижену", значно менш цінну частину фольклору, ніж лірична пісня.

Саме внаслідок недооцінки художньої ваги гумористична пісенність практично не бралася до уваги при визначенні характеру народної музики в цілому. В сучасній фольклористиці діє інший підхід до фольклору: усі жанри і роди фольклору вважаються однаково важливими для естетико-психологічних і філософських узагальнень і суджень про народну творчість – як ті, що належать до категорії *піднесеного, трагічного*, так і ті, що належать до категорії *комічного*. З таких позицій видно, що і в кількісному плані, і за частотністю вживання гумор у фольклорі не тільки не поступається ліриці, але навіть дещо переважає – за його роллю і місцем в житті народу. Не слід також забувати, що крім пісенної, існують могутні шари словесної гумористично-сатиричної творчості: прислів'я, приказки, анекдоти, перекази, казки. Отже оптимістична домінанта фольклору не підлягає сумніву.

Зміст танцювальних пісень зосереджено навколо тем родинного побуту. В основі зображення – усмішка з приводу вад характеру, поведінки, зовнішності парубка, дівчини, жінки, чоловіка, стосунків між людьми або ж викриття і сатиричний осуд антигромадських вчинків і ворожої народу психології. Найбільше, однак, у колі уваги опиняються представники свого середовища. Тому танцювальні пісні виконують також важливу виховну функцію.

122

Помірно

На го - ро - ді ка - лю - жа, ле - жить ми - ла не - ду - жа,

як му - зи - ки за - чу - є, ці - лу ніч - ку тан - цю - є.

Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 310

Оскільки одна частина танцювальних пісень має розважальну спрямованість, а зміст іншої становить побутова тематика, традиційні зразки не старіють з плином часу і продовжують своє повнокровне життя, їх зміст легко осучаснюється. Для цього інколи досить замінити одне слово. Наприклад, у відомій пісні "Дівчино моя, переяславко" замість колишнього "люблю танцюриста" вжито "люблю тракториста".

§118. Ритміка та форма.

Основу вірша танцювальної пісенності становить розмір (4 + 4). Ця форма, як правило, повторюється два або чотири рази на підставі чого утворюються дво- або чотирирядкові строфи (див. пр. 124).

До суттєвих рис ритміки танцювальних пісень відноситься таке явище, як "випадіння" одного (рідше – двох) складів в 4-складових групах тексту, внаслідок чого утворюються розміри (4 + 4), (3 + 3), (3 + 4) тощо (див. пр. 123). Але сума музичного часу при цьому залишається сталою. Типова ритмічна форма чотирискладника в танцювальних піснях – дипірихій[100]:



Коли відбуваються "випадіння" окремих складів, тоді на місці дипірихія у межах дводольних тактів утворюються дактиль, 2/4 Ой, Гри-цю анапест 2/4 Ой ти, дід або (при випадінні двох складів) спондей 2/4 Чом, чом

Амфібрахій трапляється лише на західних околицях української етнічної території.

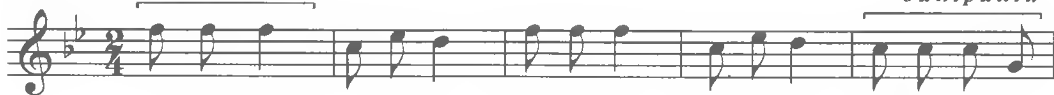
У такий спосіб утворюється специфічна танцювальна ритміка, її імпровізаційно-варіантний характер чітко проступає, коли у межах однієї пісні, але в різних строфах чи рядках відбувається чергування музично-ритмічних дипірихіїв із дактилями, анапестами чи спондеями:

---

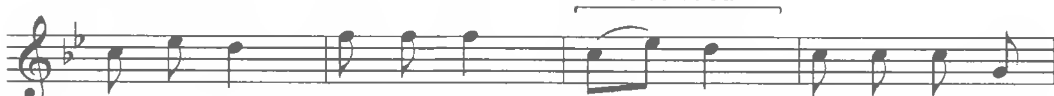
[100] Для позначення музично-ритмічних форм використовуються назви стоп античної віршової метрики.

123

Швидко









Танцювальні пісні, с. 248

Вказані особливості ритміки показові для гопаків, козаків, триндичок, метелиць, польок. Рідше трапляються інші складочислові розміри: (4 + 4 + 6) у козачках і триндичках, у краков'яках – (6 + 6). Цей же розмір, а також (5 + 5) вживається в мазурках.

Переважна більшість танцювальних пісень має просту 2- або 4-рядкову форму. У деяких гопаках та верховинах можна зустріти двочастинну форму типу "заспів + приспів", нерідко з контрастом темпів (повільно – швидко). Подібна двочастинність трапляється і в ряді козачків та польок, але без темпових зіставлень.

§119. Музичні особливості та виконання.

У танцювальних піснях чітка парна ритміка. Зовні це виступає як переважання тактових розмірів на 2/4 та 4/4 (але останній розмір – фактично варіант простої дводольності, яка безумовно є основоположною).

Розспівування складів мало поширене, а коли трапляється – то як попарно зліговувані звуки у гамоподібних пасажах чи суміжноступеневих оспівуваннях:

124

Досить швидко

Ку - че - ря - ва Ка - те - ри - на чі - пля - ла - ся

до Мар - ти - на: Ой, Мар - ти - не, доб - ро - ді - ю,

сва - тай ме - не у не - ді - лю! //у не - ді - лю!

Танцювальні пісні, с. 386

Для співвідношення слова і наспіву, отже, показовий *силабізм.*

Танцювальні пісні переважно одноголосі. Це зрозуміло: діалогізм, властивий приспівуванням до танцю, вимагає зосередження уваги на змісті приспівок, на змаганні співаків у дотепності, у швидкості реакції – *у тексті* полягає головний інтерес танцювальних пісень для народних виконавців.

Вище говорилося, що побутова тематика традиційних танцювальних пісень надзвичайно співзвучна нашому часові. Це ж саме слід сказати і про ладово-мелодійну структуру. Мабуть, ні в одному із пластів фольклору загальноєвропейський мажоро-мінор не зайняв такого місця, як в танцювальних піснях. Його риси: централізуюча роль головного устою (фактично він виступає вже як тоніка); функціоналізм мелодики (легко вчуваються тоніко-домінантові зв'язки); рух наспіву по акордових тонах; вживання секвентних зворотів (що в інших жанрах українського фольклору практично не зустрічається – див. пр. 124, такти 3–4); регулярна акцентна ритміка (зовні це проявляється в однотипних музичних розмірах тактів); широке вживання паралельної змінності (а зрідка і модуляцій); тенденція до поширення квадратних форм та квадратності як принципу побудови структурних частин форми (досить показове вживання 8–16-тактових побудов строфи, див. пр. 123, 124); тенденція до октавного замикання звукорядів.

Усе сказане робить танцювальні пісні найбільш доступним за легкістю сприймання жанром: ритмомелодика української танцювальної пісні легко сприймається будь-якою людиною, причетною до європейської культури.

Танцювальні пісні переважно побутують у єдності співу, інструментального супроводу і танцювальних рухів. Ритм, звучання та хореографію танцювальних пісень формують голосові та інструментальні тембри і поведінка танцюючих. Виконання танцювальних пісень спрямовується єдиним емоційним поривом і посилюється виконавською імпровізацією: та ж сама пісня-танець видозмінюється не лише в сусідньому селі, але й протягом вечора чи свята; зміст тексту впливає на енергію і пластику рухів, на штрихи і техніку музикантів; виконання пісні-танцю міниться не тільки під впливом співів і рухів партнерів, що запалюють один другого, але й збуджується красномовним поглядом чи хвацьким поворотом голови.

Танцювальна пісня по-справжньому розкриває властиву їй суть тільки під час виконання. В єдності співу, танцю, інструментального супроводу (а часто ще й деталей одягу) проявляються глибока національна своєрідність та жанрова специфіка танцювальних пісень. Одна з найяскравіших сторін виконання полягає в створенні своєрідної ритміко-акцентної "партитури", яку схематично можна зобразити так (на прикладі відомої пісні "Дощик, дощик капає дрібненько", яка співається під час виконання козачка):

125

спів
До - щик, до - щик ка - па - є дріб - нень - ко
танець
(простий жіночий крок) (доріжка) (приступ)
скрипка
цимбали
басоля
троїсті музики

Коломийки. Частушки

§120. Загальні відомості про коломийку.

Коломийками називають короткі (переважно монострофічні) пісеньки-куплети, що складаються із двох віршів:

Коломийко моя люба, тебе не забуду:
Співатиму, шептатиму, доки живий буду!

Коломийкові тексти виконуються під моторні або речитативно-декламаційні наспіви. Найбільш типова коломийка належить до розряду танцювальних пісень, поширених в регіоні Карпат. За складочисловою структурою коломийки відзначаються надзвичайною стабільністю форми (4+4+6). Вона настільки постійна і характерна для коломийок, що і сам 14-складовий вірш такої будови дістав назву коломийкового. Не в останню чергу саме завдяки стабільності і характерності складочислової структури вірша погляди вчених на коломийку розходяться: одні вважають, що коломийка – це жанр українського фольклору[101], інші розглядають коломийку як форму[102].

Разом з цим слід розрізняти основну функцію, яку виконує коломийка в карпатському регіоні (де вона поширена) і форму, яка зовсім не пов'язана з дійсною роллю коломийки як різновиду пісенно-танцювальних приспівок гумористичного змісту. Функція карпатської коломийки, що визнається і прихильниками погляду на неї як форму, – "швидка реакція на злободенні теми". В переважній більшості (і що особливо типово) пісня-коломийка поєднується з танцем: "Це швидкий дводольний круговий танець (підкр. В. Гошовського), що супроводиться імпровізованим співом, викриками і тупотінням ніг (так звані "тропоти")"[103]. Тобто, коломийка-танець є різновидом танцювальних пісень.

Локалізованість 14-складової структури в карпатських співанках висуває серйозні наукові проблеми, які переростають рамки жанру власне коломийок. Серед них – питання поширеності 14-складового вірша в інших жанрах фольклору та у різних слов'янських культурах. Саме ці проблеми були розглянуті В. Гошовським (через що він і віддав перевагу погляду на коломийку як форму).

---

[101] Див.: Закарпатські народні пісні. – К., 1962. С. 10; Грінченко М. О. Вибране. – К., 1959. С. 104.

[102] Див.: Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов // Гошовский. В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971. С. 140.

[103] Там само С. 142–143.

В районі їх найбільшого поширення (в Карпатах і Прикарпатті) самі співаки поділяють коломийки на два різновиди: "до танцю" (типова функція) і "до співу" (різновид ліричної пісні).

§121. Коломийки "до танцю" і "до співу".

Коли простежити вживання коломийкової форми на території України, то виявиться, що вона домінує у фольклорі гуцулів та бойків, в інших же регіонах трапляється епізодично.

Карпатська коломийка "до танцю" відзначається стилістичною єдністю: лаконізмом тексту, квадратною структурою наспіву, зв'язком з танцем (див. пр. 128). І це ще не все. Коломийки танцюють – отже, їх супроводить ритм танцю; під коломийки грають музики – отже, включається музично-оркестрова ритміка (скрипка, бас, барабан, тарілки). Все це об'єднується в живому виконанні, створюється типова коломийкова партитура, яку наводить В. Гошовський в роботі "Коломийкова структура у піснях слов'ян і сусідніх народів"[104].

126

ритм пісні (співу)

[Ой пі - ду я, бра - ти, в та - нець, по - тря - су пле - чи - ма]

танець ("тропоти")

ритм скрипки

тарілки

великий барабан

[104] Там само С. 143.

Коломийка як танець має дуже давнє походження: вона була відома раніше XVI ст. коли у рукописних співаниках почали вміщувати вірші коломийкової структури. Можливо, у той час коломийка відрізнялася від сучасної, але танець у формі кола з вигуками і співами засвідчено старовинними літописами. Назва "коломийка" певніш за все походить від основної танцювальної фігури – *кола*: коломийка виникла і довгий час побутувала як круговий танець. Можливо також, що друга частина назви "коломийка" походить від дієслова "микати" (микатися) – тобто, ганяти, гасати, носитися. Рухаючись по колу, танцюристи притупують ногами і вигукують приспівки-куплети. Рух буває швидкий, що і знайшло відображення в таких словах коломийкового тексту:

Коломийка, коломийка та й коломийочка,
Кости би ся розсипали, якби не сорочка.

В різних місцевостях коломийки виконуються по-різному – і щодо темпу, і щодо танцювальних фігур. "Так у селах Косівського району Івано-Франківської області, – пише З. І. Василенко, – сучасна коломийка відзначається багатством і різноманітністю фігур, технічною віртуозністю, тоді як у ряді сіл Борщівського району Тернопільської області виконання її зводиться до колективного співу, під час якого виконавці рухаються по колу приставним кроком"[105]. Коломийки "до танцю" співають переважно чоловіки.

Коломийки "до співу" відзначаються кантиленним або речитативним характером, нерідко в манері parlando-rubato. Причому чоловіче виконання помітно відрізняється від жіночого: швидкий темп, затягання (ретардація) окремих складів (особливо в кінці сегментів), виразно-декламаційна основа співу. Жіночі коломийки "до співу" насичені більшим мелодизмом і ліричністю. "Ой Василю молоденький" – зразок жіночої коломийки:

127

♩= 58

Ой Ва-си-лю мо-ло-день-кий, Ва-си-лю, Ва - си - лю,

ку-пи ме-ні мо-нис-тят - ку на бі-лень-ку ши - ю.

Гошовський, № 104

---

[105] Коломийки. – К., 1969. С. 424–425.

По суті, коломийки "до співу" в регіоні Карпат і за формою, і за функцією є головним різновидом ліричної пісні. Грані між коломийками "до танцю" і "до співу" досить рухливі: в ряді випадків коломийка (особливо текст) може виконувати обидві функції. Однак існують наспіви, які досить стало приурочені чи то "до співу", чи "до танцю", так само, як існують мелодії жіночі і чоловічі.

Тексти коломийок, як і частушок, вільно поєднуються з різними наспівами, що полегшується сталою 14-складовою структурою.

Зміст коломийок, як і інших танцювальних пісень, переважно побутовий. Кохання, розлука, жарти, кепкування; життя селянина, рекрута, жовніра; сатира на багатіїв, чиновників, владу; різноманітні сторони сучасного життя, – все це стає предметом зображення в коломийках. Здебільшого для коломийок показовий жарт, дотеп, нерідко вони бувають і ущипливі, і сатирично загострені:

128

♩= 108

Чи я бу - ла не газ - ди - ня, зна - ли ме - не лю - ди:

шти - ри фі - рі сміт - тє в ха - ті, п`є - та в сі - нєх бу - де.

КДІК, Покуття, 2

Але співають також і серйозні, розважливі тексти:

Гори наші, гаї наші, файна полонино,
Нема ліпшої від тебе, наша Верховино.

Переважна монострофічна будова висуває перед творцями текстів великі вимоги: треба зуміти вкласти зміст всього у 28 складів. І співаки (вони ж часто автори-імпровізатори) блискуче це роблять. Кожна коломийка – це бездоганна з погляду поетики мініатюра. Іноді під час танцю співаються "в'язанки" коломийок, які об'єднуються якоюсь однією темою. "В'язанки", однак, не мають сталого вигляду і кожна коломийка становить цілком завершений твір, що може виконуватися самостійно. Під час танцю співаки виконують коломийки почергово або разом.

§120. Музичні особливості коломийок.

Типова ритміка, 14-складовий вірш (4+4+6) визначають найголовніші прикмети коломийки. Коломийка "до танцю" має завжди квадратну метроритмічну структуру в дводольному розмірі, вона ж показова і для різновидів "до співу". Відхилення від структурно-симетричної квадратності пояснюється виконавською специфікою (див. пр. 127), за якою легко вгадується незмінна складочислова і ритмічна основа. Пристосовуючи співаний варіант до танцю, співаки і музики завжди відновлюють квадратність. Отже, у співаних коломийках перетворення ритміки обмежується чисто виконавськими прийомами (розширення, стискання ритму, поява пунктированості, тріолів, вільний темп).

Вживано три різновиди форми: дворядкова (основна) і набагато рідше чотири- та трирядкова. У трирядкових коломийках останній рядок завжди приспівний. Чотирирядкові коломийки набувають виду двочастинності. При цьому, підкоряючись загальному тяжінню до квадратності, трирядкові коломийки можуть виконуватися як чотирирядкові (двічі повторюється заключний рядок-приспів).

Серед наспівів "до танцю" поширено моторну мелодику, а "до співу" – речитативно-декламаційну. Меншою мірою показовий кантиленний тип наспіву.

Ладово-інтонаційна основа має вигляд протиставлення двох звукових горизонтів: другий рядок зміщується, як правило, донизу. "Горизонти" у наспівах можуть перебувати між собою в інтервалах від великої секунди до септими, але найчастіше вживано секундове і кварто-квінтове зміщення. У пр. 128 це велика секунда: з площини *мі* у першому рядку відбувається зміщення на *ре* у другому рядку. Це зміщення можна розглядати й інакше – за амбітусами наспіву рядків. У першому рядку пр. 128 наспів обіймає квінту, у другому – кварту. Загальне "стискання" амбітусу так само дає велику секунду.

Значна частина відомостей, які було викладено про ладову специфіку *співанок-хронік*, стосується й коломийок. І ті й інші належать до єдиного стилю "коломийкового мислення", тому між ними багато спільного, особливо між співанками-хроніками і коломийками "до співу".

§123. Частушки.

Функціонально близькими до коломийок є частушки – також монострофічні, переважно гумористичного змісту пісеньки-куплети. "Частуш-

ка" – російська народна назва, яка поширилася разом з частушковим жанром у фольклорі багатьох народів колишнього СРСР. Походить ця назва від прикметника "частый"[106], – швидкий, рухливий, щодо виголошення тексту – близький до скоромовки. Назва відображує типовий характер і темп виконання багатьох жартівливих частушок.

На відміну від коломийки, частушка – нове явище у фольклорі. Можна говорити про її поширення з кінця XIX ст. Але й зараз в Україні частушка зафіксована не скрізь. В основному, вона трапляється на Лівобережжі, вздовж Дніпра. Немає частушки в зоні "коломийкового мислення".

Між частушкою і коломийкою є як спільні, так і відмінні риси. Спільне те, що частушка – це коротка, здебільшого жартівлива пісенька (хоча є й ліричні – наприклад, російські приспівки, які називають "страданиями"). Але є й відмінності. Складочисловий розмір частушок значно ближчий до гопаково-козачкових приспівок. Тому насамперед цим (а не лише міграцією з Росії) пояснюється поширення частушки на Лівобережжі та в Подніпров'ї. Складочислення в частушках на відміну від коломийок, варіюється. Так, зустрічаються частушки структури (8 + 8), (8 + 7), (7 + 7), (8 + 6).

129

Грай, гар - мош - ко, грай, ба - ян, по - ки при - йде мій І - ван,

а як при - йде мій І - ван, то на - що ме - ні ба - ян.

Танцювальні пісні, с. 601, 602

Змінність кількості складів у частушках – явище часте і характерне, тоді як в коломийках це виключено.

Як і коломийки, частушки поділяються на співані і танцювальні. Частушки частіше, ніж коломийки, співаються без танцю і без супроводу. Іноді частушки виконуються з епізодичними пританцівками (як "триндички"). Співані частушки особливо поширені в Росії, вони наближаються до розвиненої ліричної пісні, бувають сюжетними (зразок таких "страданий" – "Мы на лодочке катались золотистой, золотой").

---

[106] Див.: Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1970. С. 532–533.

Частушкові наспіви – продукт новітньої музичної мови: гомофонно-гармонічна мелодика, мажоро-мінор, функціоналізм акомпанемента – тобто їм властиві риси, про які говорилося у розділі "Танцювальні пісні".

Зміст частушок зачіпає ті ж побутові теми, що і танцювальні пісні та коломийки, їх тексти – це часто експромти.

Частушка і коломийка – найбільш активна частина сучасної народно-пісенної культури.

Усно-писемна культура

Пісні-романси

§124. Загальне поняття.

До народних романсів зараховуються пісенні твори, що здобули поширення серед освічених верств суспільства та у міському середовищі. Нескладна структура (куплет чи куплет з приспівом), дохідлива проста мелодія, імпровізований акомпанемент – ці риси відповідають головному призначенню – домашньому побутовому виконанню. Народний романс називають також *побутовим романсам* або *романсом-піснею* (чи піснею-романсом), щоб відрізнити від складних, психологічно поглиблених композиторських творів – романсів.

Термін "романс" виник в Іспанії, де так називали побутові пісні, що виконувалися іспанською мовою (в середні віки іспанська мова звалась "романською", а в музиці у той час використовувалися латинські тексти).

Як жанр пісня-романс склався на Україні у XVII–XVIII ст. Більшість пісень-романсів – це індивідуальна творчість, вони поширюються переважно усним шляхом. Тому тексти і мелодії зазнають змін, їх автори забуваються. Так утворився цілий пласт пісень-романсів, автори яких невідомі ("Місяць на небі, зіроньки сяють", "Ой не світи, місяченьку" та ін.). Пісні-романси, поширюючись в усній формі, фольклоризуються, що і дає підстави називати їх народними романсами.

Дуже близькі до народних романсів *пісні літературного походження*. Різниця між ними швидше умовна. Пісні літературного походження – це ті ж народні романси, але створені на тексти здебільшого відомих авторів. Деякі пісні літературного походження також фольклоризуються – і тоді різниця між ними і безіменними народними романсами зовсім стирається. До таких належать: "Повій, вітре, на Вкраїну" (слова С. Руданського), "Стоїть гора високая" (слова Л. Глібова) та ін. Вони, однак, в переважній більшості залишаються анонімними з боку мелодій. Суть фольклоризації авторських творів і полягає в тому, що пісні живуть, їх виконують, вважають за народні. Не випадково у фольклористиці замість двох термінів (пісні-романси та пісні літературного походження) вживається один – пісня-романс. Цей термін одним з перших вжив М. В. Лисенко.

З початку свого зародження і далі пісня-романс пов'язується з літературною творчістю та міським музичним побутом. Найдавніші пісні-романси належать до XVII ст. Вони були знайдені у тогочасних рукописних віршовниках, що збереглися в старовинних бібліотеках та архівах. Пісня-романс продовжує активно розвиватися у наш час за рахунок фольклоризації авторських творів.

§125. Особливості побуту XVIII ст.

Наприкінці XVIII ст. в Україні утворився стан, за якого українська, російська і польська культури розвивалися в умовах тісних контактів. Міський і маєтковий побут був насичений музично-пісенними інтонаціями фольклору трьох народів. У цей же час в середовищі російського і польського дворянства зростає інтерес до "козацької", як тоді говорили (тобто, народної по-суті), музики і пісні. З України до Петербурга відряджаються співаки і регенти для роботи у Придворній капелі та Синодальному хорі. Вони також виступають в аристократичних салонах, співаючи українських пісень. Одночасно в поміщицьких садибах на Україні створюються кріпацькі театри, хори, оркестри.

Інтерес до української пісні серед польської шляхти, як відзначав польський дослідник А. Брікнер, поставши ще у XVI–XVII ст., зберігався аж до середини XIX ст.[107]. Склався навіть своєрідний тип двірських музикантів, які виконували українські народні та складені ними з українськими текстами пісні. Про одного з них, Грегора Відорта, докладно писав М. В. Лисенко в роботі "Народні музичні інструменти на Україні". Г. Відорт був автором цілого ряду пісень, зокрема, "Гей, виїхав Ревуха":

130

Помалу



[107] Див.: Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст. // Українське музикознавство. Вип. 6. – К., 1971. С. 102.







Золоті ключі, вип. I, с. 18

Паралельно з цими складними процесами значний вплив на мелодику пісні-романсу справила західноєвропейська музична культура. У XVIII ст. усю Європу опановує захоплення італійською музикою, особливо оперою, мистецтвом *бельъ канто*. Ця мода поширюється і на землі Російської імперії. В маєтках феодальної знаті (як російської, так і української, польської) створюються оперні трупи, для роботи в яких запрошують диригентів та співаків з Італії. У музичний побут міста і дворянських садиб проникає мода на італійську музику, а з нею поступово засвоюються інтонаційні звороти, показові для ладогармонійної системи європейської професійної музики. Разом із приїжджими гастролерами-італійцями в оперних трупах та оркестрах працювали місцеві вільнонаймані і, особливо, кріпосні музиканти. Вони зберігали тісний зв'язок із тим середовищем, з якого походили, насамперед із нижчим прошарком сільського і міського населення. За їх посередництвом відбувалися два протилежні процеси: з одного боку, місцеві музиканти у панських маєтках виконували народні пісні, на які був попит і своєрідна мода, з другого боку, із панських салонів вони виносили і поширювали інтонації нової європейської музики[108].

Таким чином пісня-романс стала інтонаційно-стильовим підсумком барвистої атмосфери світського музичного побуту XVIII ст. Але пісня-романс не просто запозичила різні прийоми: вона сформувалася тоді, коли різно-

---

[108] Див.: Квитка К. [К вопросу о влиянии старинной западноевропейской музыки на украинскую народную песню]// Квитка К. Избранные труды. – К., 1973. Т. 2. С. 199–205.

направлені інтонаційні джерела було сплавлено місцевою музичною практикою в цілком оригінальний музичний стиль.

§126. Кант.

Важливою ланкою у становленні пісні-романсу став кант. Канти були одночасним породженням книжного світського віршування та партесного гомофонно-гармонічного стилю, їх авторами та виконавцями у XVII–XVIII ст. були вчителі, студенти ("школярі" по тодішній термінології), міщани, дрібномаєткове панство, а також "мандрівні дяки" (так називали вихованців бурс і колегіумів, які не мали постійної служби і мандрували у пошуках заробітку). Вони писали вірші, виконували пісні і канти, розспівували у триголосому кантовому складі народні мелодії, їх творчість, поширювана переважно усним шляхом, залишила помітний слід в культурі XVII–XVIII ст. Кращі з їх творів, переходячи з уст в уста протягом століть, зазнавали значних змін і згодом стали народними романсами. Серед них – "Ой біда, біда чайці небозі", "Ой я нещасний, що маю діяти", "Перепеличенька я невеличенька" та ін. Вони співалися в сольних і триголосих варіантах. Імена творців цих пісень не збереглися, – як і більшості "мандрівних дяків". Лише випадкові документи зрідка згадують відоміших з них – І. Турчиновського, Климента Зіновієвого сина, В. Барського.

Особливо розквітнув кант у XVIII ст. Тоді він був однією з провідних форм побутового співу. Виникли його жанрові різновиди: урочисті, любовні, бесідні (застільні), гумористичні канти. Зразок гумористичного канта – "Щиголь тугу мает". Наспів засновано на ритмоінтонаціях народних танцювальних пісень:

131

Жваво, весело

I
II

Щи - голь ту - гу ма - єт, по - ра - ду зби - ра - єт,

Б



Хрестом. укр. дожовтн. муз., ч. 1, с. 25

Цей кант широко побутував у XVIII–XIX ст., входив у репертуар кобзарів та лірників (як сольна пісня з супроводом). М. В. Лисенко записав "Щиголя" ("Пташине весілля") від кобзаря Остапа Вересая, а пізніше обробив ще один – інший варіант для голосу з фортепіано:

132



Золоті ключі, вип. I, с. 95

З порівняння цих двох варіантів, розділених столітньою відстанню, наочно видно, як процес фольклоризації позначився на поетиці пісні: текст не просто осучаснився (зникли полонізми і застарілі слова), але й став по-народному виразним і соковитим, а в наспіві рельєфніше підкреслено танцювальність. Схожим шляхом перероблялися й інші канти.

Поряд з кантами, що виконувалися без акомпанементу, у XVIII ст. поширюється сольний спів у супроводі гуслів, бандури, торбана, гітари. Однак інструментальний супровід можливий не за всяких умов, через що пісня-романс побутує також як вид сольного співу без супроводу. Така форма виконання практикувалася і в XIX ст. Отже, наприкінці XVIII ст. пісні авторського походження побутували у трьох виконавських формах: триго-

лосого (рідше чотириголосого) канта, сольної пісні з акомпанементом та одиночного співу без супроводу. У XIX ст. сфера канта поступово звужується. У XX ст. розширюється виробництво музичних інструментів і основою стає сольна та двоголоса форма співу з супроводом. Зараз вони провідні у міському побуті і все більш помітне місце займають в селі.

В сучасній фольклорній традиції кант зустрічається також. Звичайно, його місце не може рівнятися з роллю, яку він відігравав у XVIII ст. Класичний триголосий кант зараз трапляється рідко, але дуже плідно використовується вироблене у кантах гомофонно-гармонічне дво-, триголосся. Багато сучасних розспівів народних пісень, пісень-романсів та масових пісень продовжують кантову багатоголосу традицію, але не в колишній малорухливій фактурі, а в змінному дво- триголоссі.

Це більше відповідає принципам народного багатоголосся. Особливо широко елементи канта використовуються у західних областях України: по суті, принцип втори є не що інше, як двоголосий кант (без басового голосу). В сучасній співочій традиції зустрічається і триголосий кант. Наприклад, фольклорний ансамбль села Крячківка Пирятинського району Полтавської області з великим успіхом виконує кант "Птичка-невеличка по полю літає".

Відомий Охматівський хор, створений П. Демуцьким в кінці XIX ст., виконував багато пісень у традиціях триголосого канта, – причому ці навички зберігаються в Охматові і зараз. Отже, кант має глибоку, багатовікову традицію. Вона живе у народному багатоголосому співі.

§127. Пісні-романси фольклорного складу.

Пісня-романс має кілька стильових відгалужень, які поміж собою відрізняються за ступенем близькості до народнопісенних інтонацій. За цією ознакою виділяються два головних відгалуження:

– пісні-романси, що фольклоризувалися до майже повної втрати авторських ознак (їх можна назвати піснями-романсами фольклорного складу);

– пісні-романси, в яких літературно-мистецькі риси збереглися досить відчутно (а в ряді випадків відомі й імена авторів). У цьому відгалуженні можна відзначити принаймні п'ять стильових груп: псальми-романси, елегійні старосвітські романси (розглянуті у §128); романси на тексти поетів-романтиків, старогалицькі пісні (§129); пісні на тексти Т.Шевченка (§130).

Основою пісень-романсів фольклорного складу послужили світські вірші XVII–XVIII ст. Розспівані спершу в міському середовищі у формі кантів, згодом вони поширилися у варіантах і фольклоризувалися. До них належать варіанти чумацької пісні "Ой горе тій чайці". Поштовхом до їх виникнення спричинилася пісня-вірш XVII ст. "Ой біда, біда мні, чайці небозі":

133

Не поспішаючи, з жалем

1. Ой бі - да, бі - да мні, чай-ці - не - бо - зі,
що ви-ве - ла ді - ти при са-мій до - ро - зі,
є - ще в зе - ле - нень - ком жи - ті,
где ж ме - ні ді - ти по - ді - ти.

Хрестом. укр. дожовтн. муз., ч. 1, с. 18

З порівняння цієї пісні-вірша, якій триста років, та її пізніших переробок, що стали чумацькими піснями (див. розділ "Чумацькі пісні", пр. 93), видно, як далеко вони відбігли від першоджерела і в наспіві, і в тексті. Перероблено в народному дусі все – сюжет, мелодію, ритм, складочислову форму. Залишилися більш-менш без змін тільки перші рядки тексту і алегорична канва сюжету (до речі, алегоричність навіть посилилася: доля чайки в чумацьких варіантах надзвичайно асоціюється з людською долею). Напевно, що й інша група варіантів чумацьких пісень – "Їхали чумаки з України да пустили пожар по долині" (див. розділ "Чумацькі пісні", пр. 92) також алегоричного змісту – виникла на підставі якогось вірша XVII ст. Обидві пісні схожі за стилістикою і займають відособлене місце (за їх алегоричністю) серед чумацьких пісень.

У різних жанрово-тематичних розрядах фольклору зустрічається немало пісень, що, як можна здогадуватися, виникли тим же шляхом. Серед них – історична "Гомін, гомін по діброві", козацькі "Добрий вечір тобі, зелена діброво", "Та не жур мене, моя мати", про кохання "Гаю, гаю, зелен розмаю",

“Йшли корови із діброви”. Одна із великих заслуг М. Лисенка полягає в тому, що він записав і видав у семи випусках “Збірника українських пісень” значне число таких пісень-романсів. Вони гідно репрезентують визначну сторінку стародавньої музичної культури (зокрема, XVIII ст.). Багато із записаних М. Лисенком пісень-романсів – неперевершені шедеври за мелодикою (“Ой не світи, місяченьку”, “Ох і не стелися, хрещатий барвінку”, “Ой глибокий колодязю, золотії ключі”, “Ой у полі криниченька, з неї вода протікає” та ін.).

Більшість пісень-романсів фольклорного складу сольні за мелодичною природою. Вони відзначаються великим діапазоном, їх виконання вимагає широкого дихання (це можна уявити з відомого виконання Ніною Матвієнко пісні-романсу “Ой глибокий колодязю, золотії ключі”). У цьому пісенно-романсовому відгалуженні дуже поширено гармонічний мінор з підкресленим і своєрідним вживанням ввідного тону. Як зазначав К. Квітка[109], дуже показовий перехід VII ступеня в тоніку через проміжні тони, особливо V ступінь (у пісні “Ой глибокий колодязю, золотії ключі” див. такти 2, 6). Поряд з цим, звичайно, вживається і прямий рух в тоніку.

134



Золоті ключі, вип. III, с. 54

Про авторів текстів і наспівів пісень-романсів фольклорного складу ми, на жаль, не маємо майже ніяких відомостей. Чи не єдиною напівлегендарною особою, якій приписується авторство кількох десятків пісень, є Маруся Чурай[110]. Вважається, вона жила у XVII ст. Припускають, що їй могли належати пісні “Віють вітри, віють буйні” (один з варіантів використано

---

[109] Див.: Квитка К. [К вопросу о влиянии старинной западноевропейской музыки на украинскую народную песню]//Квитка К. Избранные труды. – К., 1973. Т.2. С. 202.
[110] Кауфман Л. О популярных украинских песнях и их авторах. – М., 1973. С. 53–82.

І. Котляревським), “Засвистали козаченьки”, “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” та ін. Але документально факт реальності Марусі Чурай все ще не підтверджено. Близько двохсот років циркулюють здогади, тема має власну літературу (про Марусю писали ще в XIX ст. художні твори, статті Л. Боровиковський, Г. Квітка-Основ’яненко, О. Шаховський, В. Модзалевський та ін.). Однак питання авторства і життя Марусі Чурай все ще чекає на свого дослідника. Не можна сподіватися, що гіпотеза колись буде підтверджена, проте її окремі положення викликають зацікавленість.

§128. Пісні-романси XVIII початку XIX ст.

У піснях-романсах літературно-мистецького складу зберігаються відчутні прикмети індивідуальної (літературної і музичної) творчості. Автори багатьох пісень відомі (принаймні, автори текстів). Особливо великою популярністю у XVIII ст. користувалися пісні Григорія Савича Сковороди (1722–1794), визначного просвітителя-гуманіста, філософа і поета. Йому належать “Всякому городу нрав і права”, “Ой ти, птичко жовтобоко”, “Стоїть явір над водою”. Перша з них входила в репертуар лірників і побутувала на початку XIX ст. Вона ж у переробленому вигляді була включена І. П. Котляревським у “Наталку-Полтавку” і в цій редакції постійно звучить зі сцени. Г. Сковорода мав музичну освіту. Є припущення, що йому належать також і мелодії до деяких власних віршів. Г. Сковорода писав тодішньою літературною мовою, що була перенасичена слов’янізмами. Наспіви так само близькі до поширених тоді псальмів наспівно-декламаційної будови. Через це відгалуження пісень-романсів, одним з представників якого був Г. Сковорода, дістало в музикознавстві назву псальмів-романсів. Псальми-романси відіграли прогресивну роль у поширенні гуманістичних ідеалів епохи Просвітительства. Творчість Г. Сковороди завершує як розвиток староукраїнської літературної мови, так і псальмів-романсів.

Слова і музика Г. Сковороди

135



вся-ко-му сер-цю сво-я єсть лю-бов, вся-ко-му гор-лу свій вкус, хоть я-ков.

В ме-не од-на тіль-ки в сві-ті ду-ма, в ме-не од-на тіль-ки не йде з у-ма,

як би у-мер-ти мні не без у-ма, як би у-мер-ти мні не без у-ма.

Хрестом. укр. дожовтн. муз., ч. 1, с. 31

Для розквіту іншого відгалуження романсової творчості, що дістав назву елегійного (або старосвітського) романсу, велике значення мала літературна діяльність Івана Петровича Котляревського (1769–1838) – першого класика нової української літератури. Елегійний романс виник у побуті XVIII ст., де співіснував разом із народними піснями та псальмами-романсами і кантами. Незрівнянну популярність дістали пісні-романси з "Наталки Полтавки": "Сонце низенько", "Чого вода каламутна", "Видно шляхи полтавськії", "Віють вітри, віють буйні". Мелодії цих пісень скоріш за все створено невідомими музикантами-любителями. Хоча, коли їх прослухати, впадає у вічі надзвичайна єдність характеру, настрою, виразових засобів, – наче вони належать перу одного автора-композитора.

§129. Пісні-романси на тексти поетів-романтиків XIX ст.

Після І. П. Котляревського в українську літературу приходить ціла плеяда поетів-романтиків. Одна з суттєвих сторін романтизму в мистецтві – значний інтерес до народної творчості в усіх її проявах. Деякі свої поезії поети-романтики свідомо стилізували під фольклор, досягаючи при цьому переконливих художніх наслідків. Не випадково цілий ряд їх віршів згодом став піснями-романсами. І до сьогодні популярні "Пливе човен без весельця", "Гуде вітер вельми в полі" та "Не щебечи, соловейку" Віктора Миколайовича Забіли (1808–1869); "Дивлюсь я на небо" та "Взяв би я бандуру" Михайла Миколайовича Петренка (1817 – рік смерті невідомий); "Чи є в світі молодиця"

("Гандзя") Діонісія Бонковського (рр. народження і смерті невідомі); "Чорнії брови, карії очі" Костянтина Даниловича Думитрашка (1814–1886) та ін. Романтичними настроями позначені написані у фольклорних традиціях "Повій, вітре, на Вкраїну" Степана Васильовича Руданського (1834–1873); "Стоїть гора високая" Леоніда Івановича Глібова (1827– 1883), "Ніч яка місячна, зоряна, ясная" Михайла Петровича Старицького (1840–1904).

З погляду поетики їх усіх об'єднує принцип, стилізації в дусі фольклору, хоча сама стилізація має різний вигляд. У декого – це спроба буквально наслідувати ритміку і образність народнопісенних текстів (В. М. Забіла, С. В. Руданський, Д. Бонковський). Інші звертаються до різновидів літературного силабо-тонічного вірша, використовуючи у той час фольклорну лексику (М. П. Старицький, К. Д. Думитрашко, Л. І. Глібов).

Романтична тенденція стилізації торкнулася і музики цих пісень-романсів. Елегійний романс, кращими зразками якого є пісні І. П. Котляревського, значно ближчий до фольклору, ніж пісні романтиків. Старосвітський елегійний романс виріс безпосередньо із музичного побуту кінця XVIII – початку XIX ст., що був насичений народнопісенними інтонаціями. Ці інтонації ранній елегійний романс увібрав невимушено, і як творчість, позбавлена рефлексії (зосередженого самоаналізу), вилився в наївно-щирих формах.

Романтизм робить фольклор предметом вивчення. Відбувається перехід від колишнього емоційного самовираження до раціоналізованого пошуку. Починається період стилізації – і в текстах, і в наспівах. Тому одні і ті ж засоби, вживані в ритмомелодиці і ладах пісень-романсів старосвітських і романсів романтичних, по-різному сприймаються. Наприклад, в піснях "Віють вітри, віють буйні" та "Чорнії брови, карії очі" використовуються однакові засоби – мелодичний мінор, квінтакордові інтонації, регулярна акцентна ритміка.

136

Поволі



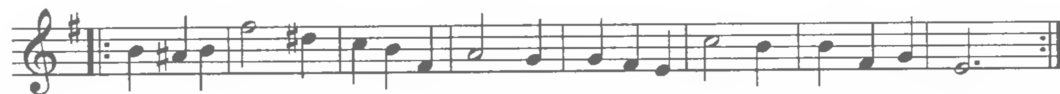


Пісні літ. походження, с. 80

137

Помірно





Пісні літ. походження, с. 244

Відмінність між ними, однак, відчутна відразу, і зумовлена вона не просто різними мелодіями, але належністю до різних епох і стилів. В епоху поетів-романтиків гомофонно-гармонічна мелодика до певної міри вже почала втрачати свіжість новизни. Музичний побут значно наповнився інтонаціями цієї мелодики. Особливо типові з них – рух по звуках тонічного і домінантового тризвуків, паралельна змінність, висхідне розв'язання ввідного тону, побудова мелодії згідно з логікою тоніко-субдомінантово-домінантових гармонічних послідовностей, автентичні каданси – набрали значення "загальних місць". М. О. Грінченко з цього приводу зауважив: "На таких типових загальних формулах і базується продукція побутового романсу"[111].

Дійсно, коли прослухати ряд романсів – "Взяв би я бандуру", "Чорнії брови, карії очі", "Дивлюсь я на небо", "Повій, вітре, на Вкраїну", "Ніч яка місячна, зоряна, ясная" – виразно вловлюється їх загальна спорідненість – спорідненість стилю. Мелодії цих романсів – продукт своєї епохи, її смаків, її популярної "музичної лексики".

Дещо іншими рисами відзначаються багатоголосі пісні-романси західних областей України. Крім загальнопоширеної пісні-романсу, з середини XIX ст. в Галичині користувалися популярністю хорові чоловічі пісні авторського походження. Вони дістали згодом назву старогалицьких пісень. У другій половині XIX ст. тут формується пісня-романс, яка зберігає зв'язки із стилістикою старогалицьких пісень. В цілому близькі до поширених у той час загальноукраїнських романсів, західноукраїнські пісні-романси відзначалися хоральним складом (значна їх частина пристосована до чоло-

---

[111] Грінченко М. О. Український романс //Грінченко М. О. Вибране. – К., 1959. С. 234. 172

вічого співу а капела). Серед поширених і зараз в Західній Україні пісень романсів – "Сонце ся сховало", слова І. Воробкевича, "Як засядем, браття, коло чари", слова Ю. Федьковича, "Там на горі крута вежа" (близький варіант відомої пісні "Там, де Ятрань круто в'ється").

§130. Творчість Т. Г. Шевченка.

За незначними винятками, Шевченко не писав вірші у стилі романтиків і не стилізував свої поезії під фольклор. Він був художником-реалістом. А між тим, жоден поет не співається у народі так широко. За кількістю віршів, що стали народними піснями, з Шевченком у світовій літературі можна порівняти тільки шотландського поета XVIII ст. Роберта Бернса.

Тема "Шевченко і народна пісня" налічує велику літературу. Певним підсумком є опубліковані у 1960-х роках роботи О. А. Правдюка: "Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України" (К., 1966) та збірник "Пісні великого Кобзаря" (К., 1964). Творчість Шевченка становить цілу епоху в озвучуванні авторських поезій народом. Цей процес, розпочавшись ще за життя поета, продовжується і в наші дні. Фольклористи записують нові музичні і текстові варіанти пісень на тексти Шевченка.

Термін "пісня-романс" для Шевченкових пісень виявляється недостатнім – так багато віршів фольклоризувалося і такий значний виразовий діапазон пісень (у згаданому збірнику "Пісні великого Кобзаря" вміщено сто пісень на тексти Шевченка, з варіантами ж їх відомо кількасот). Повчальною є спроба застосувати до Шевченкових творів, засвоєних народом, загальну жанрово-тематичну класифікацію фольклору. З таких позицій у фольклорній Шевченкіані можна виявити: історичні пісні ("Встає хмара з-за Лиману"); козацькі ("Тече вода в синє море"); чумацькі ("Гей не п'ються пива-меди"); гайдамацькі ("Ой виострю товариша"); баладні ("Сидить батько кінець столу"); про жіночу долю ("Летить галка через балку"); про кохання ("Защебече соловейко"); сирітські ("Плавай, плавай, лебедонько"); колискові ("Ой люлі, люлі, моя дитино"); танцювальні ("У Києві на Подолі"); жартівливі ("У перетику ходила").

Таким же значним, як і зміст, є музично-виразовий діапазон пісень. Зустрічаються усі три типи мелодики (моторна, речитативна, але загалом переважає кантиленна). Ладова основа спирається як на діатоніку, так і на мажоро-мінор. Кращі одноголосі народні наспіви на вірші Шевченка зближуються із піснями-романсами фольклорного складу:

138

Широко





Укр. нар. романси, с. 114

Мажоро-мінорна основа у цій пісні сплавлена з такими суто народно-пісенними рисами, як нерегулярна часокількісна ритміка, повторно-варіантний розвиток (пор. такти 1–2 та 7–8), вставні приспівки "гей, гей", чітке виділення кожного музично-інтонаційного звороту (поділ на сегменти). Внаслідок цього мажоро-мінор не домінує (як і в романсах фольклорного складу), навпаки – пісня приваблює щиро народним колоритом, епічною зосередженістю.

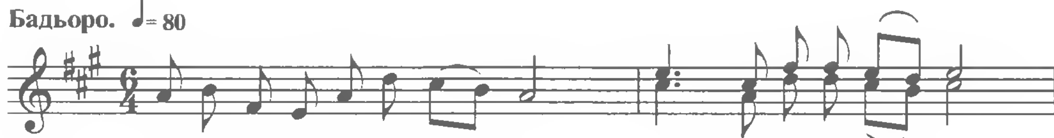
Крім одноголосих, співаються також пісні гомофонно-гармонічного складу. Серед них чільне місце належить знаменитим "Заповіту" та "Думи мої".

Загальна тенденція при розспіві Шевченкових віршів звертатися до мажоро-мінору має подвійне пояснення. По-перше, деякі початкові варіанти виникли у середовищі музикантів-любителів, ряд мелодій створили професійні композитори. Ця основа, потрапивши у музичний побут різних верств народу, потім змінювалася, але початкові риси залишилися (лад, мелодика, багатоголосся). По-друге, у музичному побуті міста з другої половини XIX ст. мажоро-мінорні інтонації стали переважати. Та частина населення, яка отримала освіту, перебувала під їх впливом, що відбивалося і на озвучуванні віршів Шевченка. Але сила Шевченкового генію виявилася такою, що й музика відбиралася і закріплювалася у побуті та, яка могла відповідати духу віршів: не просто бадьора, а заклична й оптимістична; не просто елегійна, а благородна й піднесена; не просто красива, але й осмислена. Так і мажоро-мінор не міг бути просто засобом, але змінював свою загальноєвропейську природу і підкорявся могутньому подихові Шевченкового вірша. Тільки таким шляхом і могли виникнути "Реве та стогне Дніпр широкий" та "Думи мої".

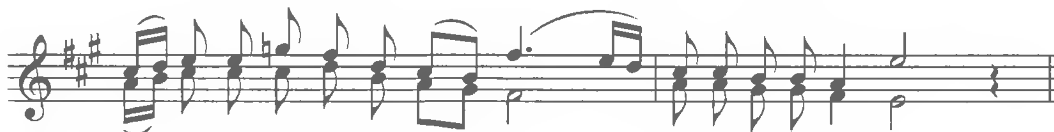
Разом з цим у масі селянства поезії Шевченка розспівувалися і в традиціях діатоніки та підголоскового багатоголосся. Плідних наслідків досягнуто в пісні "Орися ти, моя ниво":

139

Бадьоро. ♩= 80



О - ри - ся, ти, мо - я ни - во, до - лом та го - ро - ю!



Та за - сій - ся, чор - иа ни - во, во - ле - ю яс - ио - ю!

Пісні великого Кобзаря, с. 309

Одним з кращих зразків пісенно-романсового стилю є, безперечно, пісня "Летить галка через балку". За рівнем художнього синтезу вона не поступається пісням-романсам фольклорного складу. В ній можна знайти елементи мажоро-мінору (паралельна змінність, ввіднотоновість), функціоналізм окремих акордових послідовностей (в тактах 3–6 це особливо помітно), дуже цікаве сполучення підголосковості з типовими для фактури канта прийомами паралелізму верхніх голосів та епізодичної імітаційності баса. Але це все сплавлено так органічно, що вилучити його можна тільки шляхом суто теоретичним. "Летить галка через балку" – чудовий приклад високохудожнього синтезу двох видів фактури: підголосково-поліфонічної та кантової гомофонно-гармонічної.

140

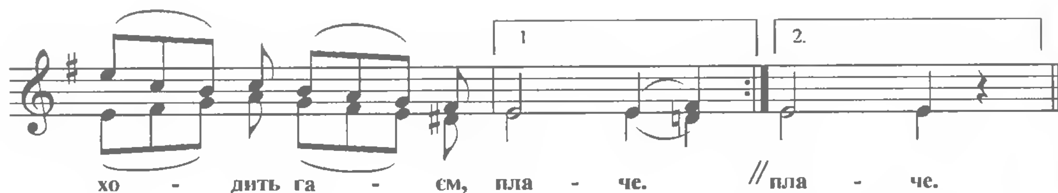
Помірно. ♩= 68



Ле - тить гал - ка че - рез бал - ку, лі - та-ю - чи, кря - че.
Мо - ло - да - я дів - чи - нонь - ка



Мо - ло - да - я дів - чи - нонь - ка



Пісні великого Кобзаря, с. 230

Народні пісні на тексти Т. Г. Шевченка – особлива сторінка музичної культури. Вона обіймає усі сторони музичного життя: побутовий спів, фольклорні традиції, концертне виконання, сферу громадських і масових свят та урочистостей. Інакше кажучи: народні пісні на слова великого поета звучать скрізь, вони перейшли рамки соціальних груп, бо відповідають усім без винятку потребам і смакам. Муза Шевченка, озвучена народом, охоплює усі відтінки почуттів – від революційної героїки до інтимної лірики і колискової пісні. Що ж стосується безпосередньо фольклору, то слід говорити про існування зовсім нового жанрово-тематичного відгалуження – фольклорної Шевченкіани.

Стрілецькі пісні

§131. Зі сторінок січового руху.

Причини утворення молодіжних спортивно-воєнізованих організацій у Західній Україні на зламі XIX–XX століть обумовлені глибинами історії, і зокрема (як багато чого в українському русі) можуть частково пояснюватися політикою сусідніх держав – Польщі, Австрії, Росії.

Одним з наслідків визвольної війни Б. Хмельницького та зіткнення інтересів Польщі й Росії був поділ України: її західні землі залишилися під Польщею, а східні відійшли до Росії. Східній Україні поталанило менше: національна політика й культурне життя опинилося у надзвичайно скрутних обставинах. Будь-яка автономія Гетьманщини, оговорена у Переяславській угоді 1654 р., була остаточно ліквідована Катериною II. Відродження національного руху в Східній Україні не виходило за межі культурних змагань від середини XIX ст., і лише після російської революції 1905 р. почало набувати більш рішучих та організованих форм.

Інакше склалася доля західних земель.

Після третього поділу Польщі (1795 р.) її східна частина потрапила

під владу Російської імперії; Буковина, Закарпаття й Галичина відійшли до Австрії. Згодом, після утворення у 1867 р. Австро-Угорщини, ці землі увійшли до складу нової імперії, куди входили австрійські коронні землі, Чехія, Моравія, Далмація, Угорщина (з Трансільванією, Славонією, Хорватією).

Як видно з такого переліку, Австро-Угорщина була багатонаціональною. Однак, на відміну від Росії, становище національних меншин в Австро-Угорщині було набагато кращим. Діяли національні школи, культурні товариства (в українців, зокрема, "Просвіта", організаторами якої стали Омелян Партицький та Анатоль Вахнянин). Цей рух особливо жвавішає з 2-ї половини XIX ст. Відкриваються бібліотеки, читальні, розгортається видавнича діяльність: укладаються і друкуються підручники для українських шкіл. Діяла українська гімназія, при Львівському університеті було відкрито навчання українською мовою[112]. 1873 року у Львові утворено Літературне товариство ім. Шевченка, яке 1893 р. реорганізувалося в Наукове товариство ім. Шевченка. Воно узяло на себе функції української академії наук з відділеннями історико-філософським, філологічним та математико-природничо-медичним. Вільно діяла незалежна від влади українська греко-католицька церква – один з найважливіших чинників виховання українства в національному дусі.

За таких умов, на злеті національно-патріотичної свідомості, виникають в Галичині (з 1889 р.) юнацькі гімнастичні товариства "Сокіл". 1900 року лідер Русько-Української Радикальної партії адвокат Кирило Трильовський ініціює протипожежно-спортивні товариства під назвою "Січ". Сама ця назва означала відчутний поворот у свідомості від побутово-практичного виховання до наголосу на славетній українській історії, на традиціях Запорозької Січі. У міру того, як зростала небезпека війни з Росією, австрійський уряд починає розглядати український січовий рух як резерв військової сили. У 1911–1914 рр. воєнізовані товариства "Січ" та "Соколи" набувають антиросійської орієнтації. У ці ж роки виникають вже прямо військові об'єднання "Пласт". З початком І світової війни утворюється Українське Січове Стрілецтво (УСС, в побутовій термінології – "усуси"). Військові підрозділи УСС входили до складу австро-угорської армії. В легіон УСС було набрано 2 тис. осіб, хоча заяв було понад 7 тис. Січові стрільці брали участь у боях з російською армією у 1915 та 1916 рр. Восени 1916 р. у полон до росіян потрапили Євген Коновалець та Андрій Мельник, які згодом відіграли визначну роль в організації зразково-боєздатних

[112] Грушевський М. Ілюстрована історія України. – Київ–Львів, 1913. С. 514–516.

частин в роки боротьби з більшовизмом (1918–1920 рр.), та композитор Станіслав Людкевич.

Після краху Австро-Угорщини галицькі січові стрільці влилися до Галицької Армії Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР). Після падіння ЗУНР Українська Галицька Армія (УГА) перейшла польсько-український кордон і воювала на боці Української Директорії, очолюваної Симоном Петлюрою, проти більшовиків та Денікіна. Коли більшовики захопили Східну Україну, уряд майбутньої УРСР запропонував січовим стрільцям перейти на службу в українську радянську армію (на початку 1920-х років Москва ще мирилася з існуванням збройних сил УРСР). Частина жовнірів Галицької Армії пристала на це і була названа 1-ю бригадою Червоних українських січових стрільців, яку очолив Михайло Баран[113]. Згодом майже увесь склад бригади було репресовано.

У 1920 р. західноукраїнські землі підпали під владу Польщі. Умови для національно-патріотичної діяльності під Польщею були набагато тяжчими, аніж за Австро-Угорщини. Однак до 1939 року в Західній Україні все ж діяла "Просвіта", НТШ і молодіжні організації, які продовжували (іноді в нелегальних умовах) берегти традиції "Пласта", "Соколів" та "Січі". Одним з істотних чинників національно-патріотичного виховання молоді в січових традиціях були пісні, які дістали назву стрілецьких.

§132. Історичні паралелі.

Стрілецькі пісні – нова яскрава сторінка української усно-писемної культури, сторінка, що творилася в роки відчайдушної боротьби з ворогами українського народу. Схожі культурні новації в історії Європи відомі. Насамперед, це пісні Великої Французької революції кінця XVIII ст. Між обома явищами існує ряд показових аналогій, на що досі не зверталося належної уваги. Історична сутність цих аналогій доводить, що коли народ у його масі стає на захист власних інтересів, – народжуються не лише нові історичні реалії, але й помітні, нерідко – вагомі культурні досягнення.

Перше, що слід відзначити, – це нерядове місце музики і пісенної новотворчості в громадському житті. Друге – кількість пісень: у Франції їх було створено між 1789–1795 рр. понад дві тисячі. Стрілецьких пісень

[113] Див.: Коваленко А. Січові стрільці в українській революції // "Наука і суспільство", 1992, № 1.

напевно не менше (остаточно про це можна буде сказати років через 10–15, коли їх збирання, фондування і публікації з'ясують картину, яка в роки комуністичних репресій окреслитися, звичайна річ, не могла)[114]. Третя аналогія: пісні Французької революції були авторського походження. Серед їх творців відомі такі імена, як Ф. Госсек, Е. Мегюль, Руже де Ліль, П. Ґаво, Л. Керубіні та ін. Серед авторів стрілецьких пісень – І. Франко, Ю. Федькович, Р. Купчинський, М. Гайворонський, С. Чарнецький, брати Богдан та Лев Лепкі, А. Баландюк, М. Ірчан, В. Бобинський та ін. Четверте: в обох випадках авторські пісні поширювалися, фольклоризувалися, виникали варіанти – і в текстах, і в мелодіях.

Але є й риси, властиві лише стрілецьким пісням, більшість з них не забулася, не пішла з побуту, як сталося з піснями французької революції (за винятком хіба "Марсельєзи", що зараз є гімном Французької республіки). Українські пісні пережили роки підпілля, множилися у варіантах і зараз стали активною частиною як офіційної, так і побутової культури.

§133. Зміст стрілецьких пісень.

Хоча значної частини авторів стрілецьких пісень ми не знаємо, однак є усі підстави розглядати їх в системі усно-писемної культури. Головне, що дає право віднести їх до новітнього фольклорного струменю, – це поглиблена фольклоризація. Причому, вона почасти була вимушеною. Те, що тривалий час (і за Польщі у 1920–30 рр., і особливо в радянські часи) стрілецькі пісні співалися потай, сприяло як фольклоризації їх поетики й мелодики, так і постанню варіантів. Кілька десятиліть стрілецькі пісні виконувалися без нот і друкованих текстів, – тобто, так, як і звичайний фольклорний побутовий репертуар.

Серед стрілецьких пісень трапляються тексти досить різноманітного змісту[115]. Маємо зразки героїко-патріотичні, бойові: "За Україну", "Гей, наступаєм ми, стрільці", "О Україно, о люба ненько", "Ми йдем вперед" та ін. Але, мабуть, жодна пісня патріотичного змісту не дістала такого поширення й визнання, як "Ой у лузі червона калина похилилася"[116]. Мелодія має джерелом фольклорний зразок, перероблений С. Чарнецьким. Остаточний варіант тексту створив Гр. Трух.

---

[114] Наприклад, на Городенщині (Івано-Франківська обл.) аматор-збирач Володимир Парфенюк записав з варіантами близько 1000 зразків стрілецьких і повстанських пісень.

[115] Стрілецькі пісні. Пісенник / Упоряд. І. В. Щербаков. – К., 1992.

[116] Там само С. 5. Відомості про авторство: Погребенник Ф. Українські пісні-гімни. – К., 1992. С. 55–56.

141

Маршовим кроком

Ой у лу - зі чер-во-на ка-ли-на по-хи-ля-ла - ся, чо-гось на-ша

слав-на Ук - ра - ї-на за-жу-ри-ла - ся? А ми ту - ю чер-во-ну ка-ли-ну

пі-дій-ме - мо, а ми на - шу слав-ну Ук-ра - ї-ну, гей, гей, роз-ве - се-ли-мо.

До цього ряду пісень дуже близько стоять ті, зміст яких розробляє також побутову або побутово-жартівливу тематику. Близькість їх до героїко-патріотичних зумовлена наявністю маршових мелодій. Отже, не лише зміст, але й характер музики утворює коло пісень, що виконуються як патріотичні (схоже явище потім буде повторене у повстанських піснях). У цьому – істотна їх відмінність від армійських співів колишнього СРСР, де військові марші завжди були нудного ура-патріотичного змісту. Січові стрільці співали про все, що не чуже було людській природі. Бо їхній патріотизм не потребував показного підтвердження: вони мали Україну в душі і серці. Маршові пісні співалися не лише під час військових вправ, але також у молодіжних товариствах. Наприклад, Боднарчук Юрій Степанович, 1896 р. народження, із с. Чернятин Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. розповідав мені (у 1984 р.), що молодь за Польщі (1930-ті роки) марширувала, співаючи пісні різного змісту. Серед особливо улюблених була “Гей, там на горі Січ іде”. Наспів, записаний мною тоді, співпадає із загальновідомим, але має відмінність у каденції при переході до наступного куплету – з текстом “три–чотири”. Крім того замість рівних вісімок, де вони трапляються попарно, Ю. Боднарчук прагнув до пунктированого ритму. Це, безперечно, надає наспіву додаткової пружності і разом з кадансом вигідно відрізняє нижчеподаний варіант від друкованого[117].

[117] Пор. цей варіант з друкованим: Стрілецькі пісні. Пісенник. С. 8–9.

142

Маршем



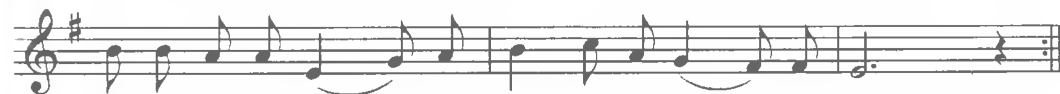


Не менш помітне місце у тематиці належить коханню. Що цікаво: задля цього іноді використовувалися тексти давніх українських пісень. Серед них – "Ой у полі верба". Якщо порівняти текст старої пісні із стрілецьким варіантом, ми побачимо, що наче й несуттєві відмінності здатні створити важливу "соціальну прив'язку" народного першоджерела до нових обставин. Наприклад, зміна традиційного для народнопісенної лірики вигуку "Ой" на вигук "Гей" – це малесенька, але характерна деталь: від інтимно-задумливого відбувається перехід до бадьоро-молодечого, від лірики – до епосу. Або: заміна слів "славні козаченьки" на "стрільці січовії" чи деяке наближення лексики до західно-українського стилю мовлення (замість "трава-роса" – "зимна роса", замість "курить" – "коптить")[118].

143

Повільно ходою





[118] Стрілецькі пісні. С. 35. Пор.: Українське народне багатоголосся / Упоряд. З. Василенко та ін. – К., 1963. С. 327.

Традиційний текст	Стрілецький текст
Ой у полі верба, під вербою вода. Ой там дівчина гарна, чорнобрива, Хороша молода.	Ой у полі верба, під вербою вода. Гей, там дівчина пізно воду брала, Дівчина молода.
На доріжку глядить, аж доріжка курить. Ой там же їдуть славні козаченьки На конях вороних.	На доріжку глядить, аж доріжка коптить. Гей, там їдуть стрільці січовії, На конях вороних.
А один під'їжджа, до дівчини морга: "Ой будь здорова, моя чорноброва, Напій же мені коня".	Аж один під'їжджа, на дівчину гука: "Гей, ти, дівчино мила, чорнобрива, Напій же мені коня". (тощо)

Як відомо, січові стрільці несли тяжкі втрати – і у війні з російською армією, особливо у 1916 р., і у боротьбі з більшовиками, поляками, денікінцями. Тому велика кількість пісень присвячена драматичним і трагічним подіям. Найчастіше – це смерть одного (що показово і для старої козацької традиції) безіменного стрільця. Серед таких пісень – "Там, на горойці", яку я записав у с. Лошнів Теребовлянського району Тернопільської області у 1969 році від двох місцевих селянок.

144

Помірно



2. Та помагай Бог, милі дівчата, лен брати!
   Чи позволите на тій нивоньці спочити?

3. Чи позволите на тій нивоньці нам сісти?
   Ми вам розкажем про ваші браття всі вісти.

4. А тії вісти, милі дівчата, сумненькі:
   Зложили браття голови за край рідненький.

§134. Засоби поетики.

Більшість текстів стрілецьких пісень (як і мелодій) створено особами письменними, освіченими. Серед них були й такі, що мали музичну підготовку. Досить показовим є прийом стилізації пісень під фольклор або використання традиційних фольклорних прийомів та образів. Зокрема, можна спостерегти вживання силабічного сегментованого вірша, властивого для народнопісенної поетики. Хоча власне силабічним такий вірш є не завжди: його внутрішній ритм вказує все ж на силабо-тонічну систему, лише пристосовану до фольклорного стилю. Однак таке явище (за сегментованістю й складочисленням – силабіка, за ритмікою – силабо-тоніка) було опановане у народних піснях-романсах ще в середині XIX ст., насамперед у творчості поетів-романтиків Віктора Забіли, Михайла Петренка, Костянтина Думитрашка, Степана Руданського та ін. Порівняймо:

Чорнії брови,//карії очі,
Темні, як нічка,//ясні, як день...

– пісня К. Думитрашка. І стрілецька:

Там, на горойці, //дві дівчиноньки//лен брали...

В обох випадках – цезурований дактиль: у першій пісні чотиристопний, у другій – шестистопний. Але ми не стільки відчуваємо дактилічну структуру, як сегментованість, і сприймаємо насамперед рядки першого прикладу як двосегментні, а другого – як трисегментні. Таке враження складається під впливом "вилучення" 1–2-х складів із віршів (на місцях, позначених двома скісними рисками). Виникають ритмічні віршові паузи і, як наслідок, – глибокі цезури. Вірш внаслідок цього сегментується і утворюється структура, яка нагадує силабіку. У прикладах, наведених вище, – (5 + 5) та (5 + 5 + 3). Коли б ці склади, яких "бракує", поновити, то виникла б модель звичайного чотири- та шестистопного дактиля:

Чорнії брови (і) карії очі...
Там, на горойці, (та) дві дівчиноньки (рясний) лен брали...

У тексті пісні "Там, на горойці" використано, крім сегментації, ще один засіб народнопісенної поетики – образний паралелізм:

Там, на горойці, дві дівчиноньки лен брали,
Попід горою січові стрільці манжали.

Заспів цієї пісні (перша строфа) прозоро нагадує початок відомої козацької пісні:

Ой на горі та женці жнуть, (2)
А попід горою яром-долиною козаки йдуть.

Отже, використання різних засобів народнопісенної поетики – і структурних, і образних – є досить суттєвою рисою зближення ряду стрілецьких пісень з фольклором. І все це, безперечно, сприяло фольклоризації багатьох з них.

Але усе ж більша частина стрілецьких пісень створена на засадах не традиційної фольклорної, а пісенно-романсової стилістики. Автори спиралися на поширену у професійній творчості силабо-тонічну систему віршування. У текстах стрілецьких пісень трапляється дактиль ("Їхав стрілець на війноньку"), ямб ("Повіяв вітер степовий"), анапест ("Розпрощався стрілець із своєю ріднею"), хорей ("Гей ви, стрільці січовії"), амфібрахій ("Ой там при долині, гарматами зритій") – тобто, усі 5 різновидів силабо-тоніки.

Найглибше фольклоризувалися, як це було показово і для авторської творчості минулих часів, пісні, що виявилися не тільки споріднені фольклорній стилістиці, але й відзначалися щирістю почуття, зрозумілістю і близькістю їх змісту найширшим верствам українського народу. До таких належать "Їхав стрілець на війноньку", "Там на горойці", "Ой у лузі червона калина", "Розпрощався стрілець із своєю ріднею", "Повіяв вітер степовий", "Човен хитається серед води" та багато інших.

§135. Музична характеристика.

За музичними особливостями, говорячи узагальнено, стрілецькі пісні належать до нової – європеїзованої течії усно-писемної культури (до неї ж належать пісні-романси, церковні колядки, канти, псальми, інвалідські пісні другої світової війни, частина зразків сучасної аматорської та анонімної творчості).

Саме тому у стрілецьких піснях використовується насамперед регулярна ритміка. Зовні це проступає у вживанні одноманітних тактових розмірів на "2", "3" або "4" чвертки і структурної періодичності внутрішніх розділів (фраз, мотивів – див. пр. 144). Регулярність, проте, може порушуватися (що показово для усного побутування). Однак, попри усі відхилення, регулярна ритмічна основа домінує і вчувається як "норма", від якої можливі тимчасові "відхилення" (див. пр. 145, тимчасова зміна розміру).

В мелодиці переважає моторика і кантилена. До моторної сфери відносяться насамперед пісні маршові та жартівливі ("Гей, там на горі Січ іде", "Зажурились галичанки", відома в обробці М. Леонтовича, та ін.). Канти-

ленні наспіви – це насамперед поглиблена лірика: кохання, роздуми, загибель стрільця (“Розпрощався стрілець із своєю ріднею”, “Видиш, брате мій” – більш відома, як “Чуєш, брате мій” та ін.).

За незначними винятками (в основному, запозичені з фольклору наспіви), у ладовій структурі панує мажоро-мінор. При цьому перевага надається натуральному мажорові та гармонічному мінорові. В мелодіях чітко прослуховуються функціональні плани – тоніка, субдомінанта, домінанта, тимчасова поява паралельної тональності. Відхилення і тим більше модуляції вживано дуже помірно – переважно у межах паралельної тональності. Це, між іншим, свідчення того, що творці мелодій (а серед них були високоосвічені музиканти) свідомо дбали про доступність і простоту музики, розуміли, що стрілецькі пісні мали відповідати можливостям співу їх найширшими верствами українства.

У багатоголоссі так само використовуються ресурси новітньої епохи: терцієвий паралелізм і гомофонно-гармонічна структура (також переважно у вигляді терцієвого паралелізму, рідше – 2–3-голосі версії). Однак під час створення мелодії могли бути як одно-, так і багатоголосими. Подальше побутування вносило корективи: пісні спрощувалися і пристосовувалися до зручності виконання. Ті стрілецькі пісні, що поширилися, як “усна творчість”, по більшості не мають жорстко фіксованої структури (у мелодиці, багатоголоссі, ритміці – див. приклади 142, 143, 145). Це наслідок їх співу “на слух”, що знов-таки свідчить про певний ступінь фольклоризації.

Для співвідношення образності тексту і наспіву показовий паралелізм і емоційне взаємодоповнення. Це також ознака європеїзованого стилю: бадьорій, веселій чи маршоподібній мелодії, як правило, відповідає текст аналогічного – життєствердного чи гумористичного змісту. Коли ж оповідається про сумні події, мелодія підтримує і розвиває той самий задумливий чи сумовитий образ. Для давніх традиційних пісень, як відомо, така відповідність не є обов’язковою: фольклорна естетика дозволяє навіть різку розбіжність емоційних площин тексту та мелодії.

Форма стрілецьких мелодій переважно має вигляд музичного періоду або двочастинної побудови чи періоду з приспівом. Так чи інакше, всілякі відхилення від стандартного періоду виглядають не як новації (чи вплив фольклорних структур), а свідчать про опертя саме на форму періоду і свідоме “порушення” його стандартів. В ряді випадків відхилення від типової будови періоду чи від квадратної форми виникає як наслідування “аритмії” фольклорного типу (“Бо війна війною” Л. Лепкого). Таких зразків, проте, зовсім небагато.

§136. Доля стрілецьких пісень в радянські часи.

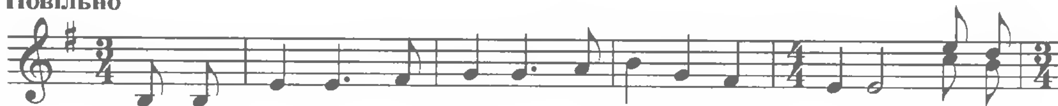
На початку 1920-х років, як вже говорилося, січові стрільці деякий час перебували у складі української радянської армії як 1-а бригада УЧСС (Українські Червоні Січові стрільці). Завдяки цьому стрілецькі пісні дістають відомість по Східній Україні, їх співають у побуті, вони виконуються на сцені хоровими колективами (зокрема, в обробках), під них займаються стройовою підготовкою. В період українізації пісні січових стрільців були одним з дієвих засобів національно-патріотичного виховання, їх пропагували, в тому числі у самодіяльності та українській радянській школі. Однак цей період українізації і відчайдушних зусиль утримати хоча б якусь незалежність від Москви тривав не довго. У другій половині 1920-х років заходи по національному відродженню були оголошені антирадянськими. Під забороною опиняється і стрілецька пісня. Але вона не зникає без сліду: з нею відбуваються досить незвичайні метаморфози.

Один факт взагалі унікальний і вартий окремої розмови. В радянські часи всіляко пропагувалася наче б то російська революційна пісня "Там, вдали за рекой засверкали огни" – про загибель комсомольця в бою з білогвардійцями. Зрозуміла річ, що такої пісні в роки громадянської війни (1918–1920 рр.) у російській більшовицькій армії не існувало. Відбулася звичайна, типова для 1930-х років фальсифікація: для так званої "комсомольсько-революційної" пісні було використано стрілецький реквієм "Розпрощався стрілець із своєю ріднею". Мелодію запозичено буквально, а текст перероблено і пристосовано до тогочасних ідеологічних потреб.

Показово, що український оригінал стрілецької пісні співався підпільно впродовж усіх років радянської влади. Один з варіантів я записав у 1969 році від студентів Київського університету. Він трохи відрізняється від загальновідомого варіанту цієї пісні.

145

Повільно







2. Відгримів лютий бій у широкім степу,
День кривавий надвечір схилився.
Лиш трава шелестить, стрілець вбитий лежить,
Над ним коник його зажурився.

3. "Ой ти, коню мій, коню, не стій наді мною,
Я полежу тим часом прикритий, –
Ти біжи, коню мій, скажи неньці моїй,
Що я лежу у степу забитий.

4. Нехай мати і батько, і рід мій, і сестри,
Нехай вони за мною заплачуть,
Бо я в степу лежу, за ріднею тужу,
Чорний крук наді мною лиш кряче".

В окремих стрілецьких піснях, досить нейтральних за змістом, у радянські часи слово "стрілець" замінювали словом "козак" і співали так, як у пісні "Їхав стрілець на війноньку". Або в іншій пісні – "Ой видно село" – рядок "Ой там ідуть наші січовії стрільці до бою" виглядав так: "Ой там ідуть стрільці, червонії стрільці до бою". Ця пісня, між іншим, була надрукована у 1931 р. в Харкові у збірці "Пісні Червоної армії". Упорядкував збірник О. Довженко.

Чи не з цього збірника бере початок історія друкування стрілецьких пісень у радянських виданнях. При цьому упорядники мусили вдаватися до певних хитрощів: вживали лексичні підміни, не вказували авторів (наприклад, "Їхав стрілець на війноньку" – слова Р. Купчинського, музика М. Гайворонського – публікувалася, як анонімна народна. Втім, що вона дійсно стала народною, сумніву немає); скорочували тексти; публікували стрілецькі пісні під виглядом "радянських" (як та ж "Гей, видно село") або народних романсів. Так, кілька стрілецьких пісень опублікував Л. Ящен-

ко у збірці "Українські народні романси", К., 1961 ("Чуєш, брате мій", "Човен хитається серед води", "Дівчино, кохана, йди сядь коло мене", "І снилося з ночі дівчині" тощо)[119]. І це справедливо, і мотивовано як змістом, так і поширенням ліричного шару стрілецьких пісень. Якщо героїко-патріотичні пісні лише зараз дістали можливість впливати на інтонаційну атмосферу українського відродження, то стрілецька лірика вже кілька десятків років є органічною часткою пісенно-романсової побутової культури.

Повстанські пісні

§137. З історії руху опору.

Боротьба за Українську Народну Республіку закінчилася у 1920 році поразкою: Західна Україна була окупована Польщею, Східна – російським більшовизмом. На землях, що опинилися під владою Москви, розгорталися жорстокі репресії, їх піком став штучний голод в Україні 1932–33 рр. Польський режим був порівняно терпиміший до українства[120].

Поразка січових стрільців і Української Галицької Армії (УГА) не означала повного знищення патріотичних сил. У 1929 році утворилася ОУН – Організація Українських Націоналістів. Зусилля її лідерів були скеровані, по-перше, на виховання в народі, насамперед молоді, національно-патріотичного духу, по-друге, розпочалася підготовка кадрів майбутнього руху опору, який у той час розглядався як антипольський та антибільшовицький. У 1930-ті роки польська влада посилює репресії, що неухильно вело до громадянської війни всередині Польської держави. Але початок другої світової війни 1 вересня 1939 р. та розчленування Польщі між Німеччиною та СРСР зупинили збройний виступ ОУН проти польської влади.

Більшовики, захопивши Західну Україну, відразу ж розгорнули репресії: до 1941 року було заарештовано, закатовано та вислано в Сибір 1 млн. 300 тис. населення Західної України (при тому, що його загальна кількість обчислювалася у 6 мільйонів). ОУН пішла в підпілля.

---

[119] Українські народні романси / Упоряд., передм. та примітки Л. Ященка. – К., 1961. С. 106, 136, 192, 259.

[120] Разом з тим шовінізм польської влади також не слід применшувати. Наприклад, 1938 р. тільки на Львівщині було закрито 1978 українських шкіл, а в Холмському воєводстві (зараз перебуває у складі Польщі) ліквідовано 127 українських церков. Див.: Співаник УПА. Борці за волю України // О. Бобикевич та ін. Передмова Є. Гриціва. Львів, 1992. С. 8.

Коли німці вступили у червні 1941 р. до Львова, спершу здавалося, що є надія на відновлення Української держави. 30 червня 1941 року у Львові це було проголошено. Але вже 11 липня весь новостворений український уряд було заарештовано гітлерівською адміністрацією. Проти націоналістів розгорнуто терор.

У відповідь ОУН розпочинає боротьбу проти німецьких окупантів. 1942 року організаційно утворюється УПА – Українська Повстанська Армія. Після повернення у 1944 р. на Західну Україну більшовиків УПА аж до початку 1950-х років вела нерівну, героїчну боротьбу проти Червоної Армії та військ НКВС (тодішнього КДБ).

Рух опору УПА був масовим. Лише вояків нараховувалося до 100 тисяч. Така армія могла діяти тільки за умови широкої підтримки населення. Цією підтримкою пояснюється і те, що в тяжких умовах конспірації виник ще один – найновіший пласт народної творчості – повстанські пісні.

§138. Зміст пісень.

Повстанські пісні не завжди можливо (та й не завжди доцільно) відділяти від стрілецьких: останні увійшли в народний та повстанський побут і співалися або із старими текстами, або із замінами окремих слів, іноді – з додатком нових строф. Наприклад, до пісні "Розпрощався стрілець із своєю ріднею" було додано заключний куплет, де підкреслено новий час – партизанську боротьбу УПА проти німців та більшовиків[121]:

Ряди за рядами ідуть партизани,
До походу гармати їм грають,
За народну честь – за знущання і смерть –
Вони ката усюди карають.

Крім широкого використання стрілецької тематики (яка, власне, підготувала ґрунт і для пісень УПА), повстанський пісенний пласт має й інші особливості. Це – відображення нових історичних реалій та умов боротьби: образи лісу, ночі, криївки (схрону), московських катів, і, звичайно, піднесено-шанобливе вживання слів "повстанець", "народ", "герой", "слава Україні" та "героям слава". Останні пари слів одночасно слугували і паролем, і привітанням.

---

[121] Співаник УПА. Борці за волю України // О. Бобикевич та ін. Передмова Є. Гринів.– Львів, 1992. С. 107.

Щодо тематики, то в повстанських піснях широко подано усі відтінки героїчного, маршово-закличного і, звичайно, сумовитого. Власне, маємо той повний діапазон людських інтересів та почуттів, який властивий також іншим соціально-побутовим групам української пісенності – від козацьких, чумацьких пісень до стрілецьких і повстанських.

За стилістикою помітна частина повстанських пісень виразно зближується з народно-романсовим струменем фольклору. Однак це не вишукано-романтичні образи чи інтелектуально осягнені модифікації традиційних фольклорних основ (як у фольклорних піснях на тексти Л. Глібова, С. Руданського, В. Забіли), – це романсовість побутового, часто непретензійного складу. На відміну від стрілецьких пісень, коло авторів яких складали визначні поети, політичні й культурні діячі, відомі музиканти (від Івана Франка, Юрія Федьковича, Кирила Трильовського, Романа Купчинського до європейськи освічених інтелігентів, які, не ставши так широко відомими, тим не менше внесли вагому частку розуму й серця в стрілецьку пісенність), повстанські пісні у їх переважній більшості творилися людьми селянського чи середньоміського прошарку. І це, до речі, вельми важливо: крім уособлення дійсно народного духу, повстанські пісні – найпереконливіше свідчення масовості українського руху опору. Саме соціальне походження відомих і безіменних авторів пісень УПА рішуче спростовує більшовицькі вигадки про бендерівців та мельниківців як про зрадників та класових ворогів власного народу.

І хоча відомі повстанські пісні не досягли вершин поезії, вони мають інші риси, не менш вартісні: їм властива дійсна народність, у багатьох випадках – документалізм оспівуваних фактів. Якщо в стрілецьких піснях звичайно йдеться про узагальнену постать стрільця, повстанські тексти часто-густо виглядають, як сторінки живого, сумного чи героїчного, але дійсного побуту[122].

146

Маршово

Гей, там, да - ле - ко на Во - ли-ні, де на-ро - ди-ла-ся У - ПА, там вже вос-

1 2

- крес-ла Ук-ра - ї - на і за-ви - та-ла сво-бо - да, там вже вос //да.

[122] А ми тую червону калину // Упоряд. З. Бервецький. – Дрогобич., 1990. С. 26.

2. Про контингенти там не знають,
Народ живе там, мов в раю,
А за ту волю золотую
Пролляла Волинь кров свою.

3. Горіли села і містечка,
Борці боролись, скільки сил.
В перших рядах борців-героїв
Упав Івахів, друг Василь.

4. Упав, як лицар України,
На полі бою, як борець,
Ціле життя страждав у тюрмах, –
Геройська смерть сплела вінець.

5. А сестра плаче і ридає,
Щодня виходить за село:
Чи не вертає любий братчик,
Чи не побачить більш його?

Публікація цієї пісні, широко знаної на Волині, супроводжується документальною приміткою: "Івахів Василь, уродж. с. Подусова, Перемишлянського району, переслідувався поляками, часто був у тюрмах. Член УПА".

Інша пісня з дійсними прізвищами та іменами – "Як Лопатинський з-за кордону":

Упала Зена край дороги
Із криком: "Слава! Не здавайсь!"
Упав Медвідь, а Лопатинський
На Львів, на Львів все пробивавсь[123].

Або пісня про загибель трьох братів у нерівному бою:

Ішли три повстанці – Василь і Микола,
Й Петрусь, наймолодший їх брат...[124]

Вони загинули у с. Підвисоке Радивилівського району.

Таких пам'ятних пісень, особливо про трагічні події, доволі. І це не є випадковістю: у часи більшовицького терору пам'ять про загиблих героїв могла найбезпечніше зберігатися за законами фольклорної традиції – саме в усній, пісенній формі.

§139. Музичні особливості.

Те, що було сказане до музичної характеристики стрілецьких пісень, тією ж мірою торкається і пісень повстанських. До вже відомого варто зробити лише окремі доповнення.

Насамперед, повстанські пісні мають переважно куплетну будову, де друга половина строфи повторюється як рефрен (див. пр. 146).

Досить популярною була перетекстівка відомих пісень, – причому, як авторських, так і народних. Мелодії використовувалися і українські, і неук-

[123] Там само С. 15.

[124] Ми у вічі сміялися смерті. Повстанські пісні //Ред. кол.: В. Войтович та ін. – Рівне, 1992. С. 89.

раїнські. Поширеність перетекстівок пояснюється тим, що створити нову мелодію, до того ж таку, яка б відразу припала до душі багатьом людям, – набагато важче, ніж створити актуальний текст. Інша причина використання відомих наспівів та, що в умовах партизанської боротьби нові пісні вимушено були локалізовані. До того ж поширювати тексти у вигляді листівок легше, ніж поширювати і тим більше розучувати по нотах нові, незнайомі мелодії.

Ось зразок перетекстованої, з частково зміненою мелодією, пісні[125].

147

|Помірно|

В бій за сла-ву ко - ха - но - го про - во - жа - ла стріль - ця,

ці - лу ніч-ку про - ща - ла - ся, ці - лу - ва-ла в ус - та.

І шеп - та-ла ко - ха - но - му: "Не по - ба-чиш ме - не,

як ко - лись там під виш - не - ю при - гор - та-ла те - бе".

Ця мелодія (але в ритмі танго) була популярною в роки війни (1941–45) із текстом М. Ісаковського “Огонек”. Походження її до кінця не з’ясоване. Показово те, що у приватному, неідеологізованому житті надзвичайної популярності набули перетекстівки слів М. Ісаковського. Як бачимо, перетекстовувалася ця пісня і в схронах УПА. Назва пісні – “Про Нечая” –

[125] Борці за волю України. С. 110 (вар. на с. 123). Ця пісня (й інші) подаються у збірнику аранжованими. Оскільки це авторська і не завжди вдала обробка, я подаю лише мелодії. Інші перетекстівки: “Вже вечір вечоріє” (с. 50) – використано наспів козацької пісні, до якого в радянські часи пристосували текст “Гулял по Уралу Чапаев-герой”; “Пісня про комаря” (с. 138) – її мелодію використав Дем’ян Бедний до свого червоноармійського тексту “Как родная меня мать провожала” та ін.

говорить ще про одну рису: глибоку конспірацію в УПА. Кожен повстанський провідник був відомий ширшому колу тільки під псевдонімом. Наприклад, повстанський художник Ніл Хасевич (його альбом під назвою "Бункерна графіка" було видано у 1951 р. в Нью-Йорку) мав кличку "Зот". Полковник Дмитро Клячківський був відомий як "Клим Савур" і т. д. Досить часто повстанські командири свідомо обирали собі імена відомих діячів козацької історії – як, наприклад, "Тарас Бульба" чи, як в даному випадку, – "Нечай".

Значний інтерес з погляду поширеності варіантів становить пісня "Я сьогодні від вас від'їжджаю" – про присягу повстанців над могилами героїв та прощання з близькими й рідними перед походом[126].

148

Lento

Я сьо - год - ні від вас від - їжд - жа - ю бо - ро - ни-ти рід-не-сень-кий край, мо - же,

вер-нусь, а мо-же, за - ги - ну, ти, дів - чи-но, про ме-не зга - дай, мо - же, // дай.

2. І згадай ті щасливі хвилини,
Як любились, кохалися ми.
Твоє личко – рожевий цвіточок,
Твої очі чарують мене.

3. А удома старенькая мати
Свого сина в вікно вигляда:
Чи поверне він з Чорного лісу,
Чи покращить матусі життя?

4. Ой не плач, не ридай, стара мати,
Твого сина на світі вже нема.
Він загинув в повстанському бою,
Залишилась могила сумна.

5. Поскидали вони мазепинки,
І клялися за нього пімстить,
Щоб вже кров не лилася даремне,
І щоб неньку стару звеселить.

Варіанти цієї пісні засвідчені фондовими матеріалами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України за 1944 рік. І хоча у збірникові "Радянська пісня"[127] її подано, як "ра-

---

[126] Там само С. 117.

[127] Радянська пісня // Упоряд. А. М. Кінько, Л. І. Ященко. К. – 1967. С. 207. Див. також примітки на с. 444.

дянську" часів Великої Вітчизняної війни, це чи не єдина пісня із достовірних записів, де немає жодного слова про радянську атрибутику чи радянський спосіб життя, її варіанти торкаються двох тем: або смерті на фронті молодого хлопця, або загибелі дівчини "в німецькім краї".

Тобто, ця пісня виникла і жила за обставин народної трагедії – байдуже, обумовленої фашизмом чи більшовизмом. Не випадково вона співалася поза лініями обох фронтів. Наспів її – типово масового, романсово-міського складу.

Взагалі, слід наголосити, більшість мелодій повстанських пісень, що дістали широке визнання і не забувалися навіть під тиском комуністичної диктатури, вживають інтонації, що належать до сучасного фонду "музичної лексики" робітництва і міських мешканців "приватного сектору" (одноповерхових будиночків з клаптиками саду чи городу) великих міст та райцентрів України. До таких, зокрема, належить популярна в Західній Україні пісня "Подай, дівчино, ручку на прощання"[128].

149

Marciale





2. Ми йшли до бою темненької ночі,
   А зорі де-не-де сіяли.
   Гармати грали, а ми наступали,
   Один по другому падали.
3. Бачив я, бачив раненого друга –
   Він упав на землю чуть живий.
   З грудей червона кров текла рікою,
   Останнє слово говорив:

[128] Пісню наспівала мені народна артистка України Н. Я. Байко. Менш повний, і без наспіву, варіант опубліковано у збірникові: "Ми у вічі дивилися смерті". С. 26.

4. “Напишіть до батьків, напишіть до неньки,
Напишіть до любої дівчини,
Що гостра куля грудь мою пробила
О пів до восьмої години.
5. Напишіть до батьків, напишіть до неньки,
Напишіть до любої дівчини,
Що вірні друзі мене схоронили
Опів до другої години”.

§140. Підсумки.

Стрілецькі та повстанські пісні становили вагому частку музики, що побутувала не тільки у загонах Української Повстанської Армії, – вони співалися потай у домівках і за дротами концентраційних таборів. Ці пісні породжені тими ж почуттями і сподіваннями на волю, які гуртували наших славетних пращурів під прапорами Хмельниччини.

На прикладі стрілецьких та повстанських пісень ще раз переконуємося, що наш національний дух не вгасав у найтяжчі часи: двадцяте століття вписало у народнопісенну культуру України ще одну невмирущу сторінку.

Стрілецькі та повстанські пісні були й залишаються історичним щоденником новітньої народної творчості. Його співавторами були не лише укладачі текстів і мелодій, але й широкий український загал, що проніс ці пісні протягом страшного XX століття аж до днів незалежності й державності України.

Від традиції до сучасності

§141. Загальні положення.

Під сучасною народнопісенною культурою розуміють творчість XX століття. Оскільки, за невеликим винятком, цей період збігається з часом правління комуністичної ідеології, то зараз очевидно, що фольклор новітньої доби вимагає рішучого перегляду: те, що було про нього написане, не відповідає життєвій та науковій істині.

Насамперед більшість новотворів так званого “радянського періоду” – підробки та фальсифікації. Вони створювалися під ідеологічним тиском або за підказкою збирачів. Цілий ряд “радянських пісень” були написані

окремими "фольклористами", яких відряджали на пошуки нових пісень. Звичайно, дещо у цьому суперечливому нагромадженні породжене й наївною довірливістю обманутих людей. Так виглядає одна частина творчості нашої нелегкої епохи.

Друга її частина є власне народною творчістю, але у той же час вона не завжди вловлюється, оскільки це творчість у стилі традиції. А коли так, в ній не завжди помітні прикмети саме нашого часу (наприклад, пісня про кохання, створена, розспівана у XX ст. може за стилістикою не відрізнятися від пісень XVIII ст.).

Розібратися зараз у цьому нелегко.

При розгляді сучасної творчості виникають й інші об'єктивні труднощі. Зокрема, розмивається образ фольклору, – отже, зникає звичний, традиційний предмет фольклористики. Одна із суттєвих особливостей, що змінює картину традиційної народної культури, полягає в тому, що у творчому процесі беруть участь представники багатьох соціальних груп суспільства: професійні та самодіяльні композитори й поети, інтелігенція, студенти, робітники, селяни, школярі. Виникають нові явища, які умовно називають "студентським фольклором", "туристичним фольклором" тощо. Так створюється багатожанрова й багатостильова система сучасної народної культури: народної за широтою та побутової за певною стихійністю її формування.

Внаслідок суперечності й незавершеності процесу застосовувати до сучасних процесів термін "фольклор" неправомірно. Більш логічно усю суму нових і старих явищ віднести до народної побутової культури, її зараз утворюють *фольклор, фольклоризм та фольклоризована авторська пісня.* Очевидно, що все більш визначальним стає явище фольклоризму – тобто, стилізації під фольклор, пропаганда фольклору, використання його у професійній творчості.

§142. Усність, варіантність, колективність в сучасній творчості.

В епоху науково-технічної цивілізації народна творчість вже не може спиратися лише на підвалини усності та анонімності.

Такі жанри, як пісні-хроніки та пісні-романси показують, що вже у надрах старої традиції було можливе співіснування анонімних та авторських творів. В умовах же загальної грамотності та магнітофонів поширення в масі народу авторських пісень стає правилом.

Зараз *усність* з головного у минулому показника фольклорності перетворюється на додатковий, хоча поширення в побуті як авторських, так і анонімних пісень багато в чому залишається усним. Трапляється, що пісня стає популярною завдяки телебаченню чи радіо (наприклад, з репертуару тріо Мареничів), але далі вона включається у побутову традицію і поширюється усно.

Колективність у наш час означає засвоєння авторських і народних пісень побутовою музичною практикою. При цьому твори можуть перероблятися і в текстах, і в наспівах. Так виникають варіанти, які різною мірою відрізняються від оригіналу (іноді – значно). Однак *варіантність* в сучасному процесі обмежена через наявність засобів фіксації й відтворення (письмо, магнітофон).

Отже, значення усності, колективності, варіантності зараз набагато зменшилося. В сучасному побутово-музичному процесі починають зливатися індивідуальні й колективні начала, селянська традиція поволі поступається місцем міській, – як це століття-два тому сталося в Західній Європі. Сучасна народна творчість починає втрачати ознаки фольклорності[129], усе більше набуваючи рис пісень-романсів (за поетикою, ладами й ритмікою).

§143. Актуалізація текстів і перетекстівка.

Зміни піснетворення особливо помітні у засобах створення сучасного репертуару. Найкоротший шлях до надання творові "ознак епохи" – актуалізація текстів, що містяться в пам'яті співака. Спосіб зводиться до заміни окремих слів, рядків, строф, щоб зміст виявився співзвучним сучасності. Взагалі керунок не новий, він вживався ще в традиційному фольклорі (див. вище розділ "Заробітчанські пісні" – про переробку чумацької пісні в наймитську). Трапляється, досить у старішій пісні замінити одне-два слова, як вона набуває сучасного звучання (або осучасненого).

Подальший крок – перетекстівка. У цьому випадкові змінюється значна частина тексту або загальновідому мелодію співають з зовсім іншими словами. Автори перетекстівок, як правило, невідомі. Умова перетекстівки – поширеність пісні: на маловідому мелодію перетекстівки не роблять. Як правило, береться пісня серйозного (ліричного) змісту і під мелодію підставляється пародійний, комічний текст. Такою була доля багатьох популярних у свій час пісень: "Черемшини" В. Івасюка, "Марічки" С. Сабадаша та ін.

---

[129] Див. статтю Ф. Рубцова "Сучасна народна піснетворчість" // Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – Л. – М., 1971. С. 158–181.

§144. Паралельно-образна перетекстівка.

Перетекстівки створюються з урахуванням емоційного тонусу мелодії та ключового змісту тексту (бадьорий, сумовитий, гумористичний тощо). Якщо у перетекстівці зберігається характер оригіналу, вона буде паралельно-образною. Найвищих наслідків за художніми результатами досягли паралельно-образні перетекстівки років другої світової війни. Згодом вони були названі “невільницькими піснями”, їх складали дівчата й жінки, яких фашисти вивозили до Німеччини. Дослідження цієї частини фольклору ще не завершене, численні записи (особливо текстів) зберігаються в архівах. В СРСР ця тема фактично перебувала під забороною.

Невільницькі пісні – це звинувачувальний акт фашистському геноциду, метою якого було обезлюднити східнослов’янські землі. У передмові до рукописного збірника “Фольклор Великої Вітчизняної війни”, де вміщено невільницькі пісні, М. Рильський писав: “Автору цих рядків (М. Рильському. – А. І.) довелося читати листи однієї дівчини, яка, пересилаючи свою подяку з далекої Німеччини батькам за скромні подарунки – “часник, насіння та сухарі” – додає: “Як би я хотіла бути зараз удома та побілити нашу хату!” У цих словах світиться душа, перед якою хочеться прихилити коліна”[130].

Небагато в сучасній народній творчості творів, що їх можна порівняти за досконалістю з невільницькими піснями. Горе й відчай жінок, що потрапили до фашистської неволі, не поступаються жахові татаро-монгольських часів. Історія ніби на 5–6 століть повернула вглиб віків і невільницька епіка й лірика раптом задзвеніла у XX столітті гостро й болюче[131].

150

Помірно

Одна / **Всі**

Ой по - під го - ро - ю жи - то із тра - во - ю,

ой чи бу - де жал - ко вам, мам - ко, за мно - ю?

---

[130] Рильський М. Сповідь народу. Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, фонд 14–3, од. збереж. 55 арк. 2

[131] Радянська пісня / Упоряд. А. М. Кінько, Л. / Ященко. – К., 1967. С. 221.

2. – Ой жаль мені, доню, аж серденько в'яне.
А хто ж мене, доню, на старість догляне?

3. – Викохуй же, мамо, сестрицю та брата,
Ой буде ж без мене сумна наша хата!

4. Сумно буде в хаті, ще й сумно надворі,
А я виїжджаю на тяжкеє горе!

5. – Була я на торгу, була на риночку,
Ой і продавала останню сорочку.

6. Ой і продавала останню сорочку,
Ой і виряджала в Германію дочку!

7. – Ой грайте, музики, на міднії труби,
Ой і прощавайте, українські люди!

8. Грайте, музики, та й біля криниці,
Ой і прощавайте, брати і сестриці!

9. Грайте, музики, та ще й біля хати,
Ой і прощавайте, рідні батько й мати!

10. Грайте, музики, бийте в барабани,
Бо я виїжджаю від рідної мами!

11. На поїзд сідала, платочком махала:
– Прощай, рідна мати, бо я вже пропала!

§145. Контрастно-образна перетекстівка.

Коли перетекстівка різко змінює характер пісні (скажімо, першоджерело серйозне, а новий текст гумористичний чи сатиричний), то вона стає контрастно-образною. У повоєнний час такі перетекстівки найпоширеніші: лірична першооснова переводиться у площину комічного. Ця тенденція, певно, не випадкова (хоча її дослідження – це вже завдання соціальної психології та мистецтвознавства загального профілю). Збільшення кількості пісень, що переведені в категорію "зниженого", свідчать в цілому про наявність соціальних та морально-психологічних проблем суспільства. Починаючи з 50-х років можна відзначити зріст критичного ставлення до втілюваних у текстах оригіналів образів (як інтимних, так і громадських). А це свідчить про неблагополуччя в житті й мистецтві. Зовні перетекстівки виглядають, як жарт, однак при глибшому розгляді переконуємося, що за ним ховаються серйозні проблеми морального порядку. Для прикладу на-

ведемо початкові строфи перетекстівки української пісні “На камені ноги мила” (її співали у 1985 р. в с. Пригородок Хотинського району Чернівецької області музиканти на весіллі):

На камені ноги мию,
Ще й помию ручки.
Нема мого миленького,
Не несе получки.

Ой вийду я, молоденька,
Стану на порозі.
Дивлюсь – моє п’яне горе
Лежить на дорозі.

§146. Способи творення нових пісень.

Існує два шляхи: а) пісня складається під час розспівування, текст і наспів підбираються (шукаються) одночасно – як це було у старій традиції. Такий спосіб є *синкретичним* (він не членується на послідовні етапи); б) текст і наспів складаються почергово. Компоненти поєднуються вже після того, як принаймні один з них (найчастіше – текст) вже готовий. Таким методом користуються композитори й поети, але поширення писемної культури веде до вживаності його й на побутовому рівні.

Доля синкретичного методу у наші дні зменшується, хоча він не зникає зовсім. На Гуцульщині наспівуванням спершу для себе, а потім на людях створюються співанки-хроніки. У мелодиці, як правило, використовується традиційний матеріал, який варіюється. Під час багаторазового повторення автором-гуцулом, а потім і іншими співаками може з’явитися й нова якість, нові ритми та інтонації.

Набагато інтенсивніше йде процес *синтетичного* піснетворення. Професіонали й любителі щорічно створюють сотні нових пісень. Далеко не усі з них отримують визнання і поширюються у побуті. Звичайно, такі пісні не є власне фольклором. У той же час деяким з них не можна відмовити у тому, що вони стали (або були свого часу) частиною неофіційної культури. Окремі з таких пісень утворюють в усному виконанні мелодичні й текстові варіанти[132].

[132] Див.: Іваницький А. І. Варіанти сучасної пісні “Удень я працюю” в різних регіонах України // “Народна творчість та етнографія”, 1983, № 2. С. 30–35.

Мабуть, перше місце у сучасній новотворчості належить жартівливим та сатиричним пісням. Як правило, це теми й образи, які навколо нас і тим самим привертають увагу[133].

151

♩= 120

Одна



Ой жа - ла я пше - ни - чень - ку, під зе - ле - ним ду - бом.



По - лю - би - ла бри - га - ді - ра з ку - че - ря - вим чу - бом. Ой я, ой я,



ой я - я, ой я - я! По - лю - би - ла бри - га - ді - ра з ку - че - ря - вим чу - бом.

2. Казав мені бригадір та й пшеницю жати,
   Казав мені бригадір та його чекати.
3. – Чекай мене, молодице, край темного лісу,
   Де кущак і верболози широко розрісся.
4. Не поспіли з бригадіром гарно посідати, –
   Де взялася вража баба, дала жінці знати.
5. Біжить жінка дорогою із великим патиком:
   – Іди, іди, волоцюго, визиває райсполком!
6. Я на тому райсполкомі не можу сидіти,
   Я за тую ланковую не можу забути.

§147. Авторство.

Не такою вже й рідкісною є зараз зустріч фольклориста з авторами нових пісень. Насамперед привертає увагу творчість тих із них, які найбільш

[133] Записав А. І. Іваницький у 1973 р. в с. Волосівці Летичівського району Хмельницької обл. від сестер Л. Телущенко та Г. Якимцевої.

вдало використовують фольклорні традиції, – природно, не лише поетичні, але й музичні. Найкращі новотвори настільки зближені з фольклором, що, коли б не відомості про авторство, їх цілком можна було б прийняти за справді народні, відібрані й відшліфовані традицією.

До вповні фольклорних зразків можна віднести пісні Ніни Ананіївни Ставчанської, 1951 р. народження, з с. Рукшин Хотинського району Чернівецької області. На моє питання, як вона складає свої пісні, Ніна відповідала: "Стою на автобусній, чи йду де, а воно саме в голову йде. Слово за слово – та й пісня готова!" Така творчість – не на замовлення, не для преси чи сцени – насамперед привертає увагу, тому що викликається потребами натури.

Тому пісні Ставчанської позначені щирістю – зокрема, жартівлива "На городі грушка, на городі дичка" (записав автор цих рядків у 1985 році), її зміст вельми сучасний, а мораль ненав'язлива у тонкому гумористичному оформленні ("Як будемо жити, що я люблю спати, а ти любиш пити?"). На повну оригінальність пісня не претендує: у ній явно відчуваються інтонаційні й образні витоки закарпатського фольклору. Однак подібне ж властиве і старій традиції, де майже усі нові пісні поставали як варіанти уже існуючих інтонацій та образів:

152





2. Одного любила, другого кохала,
   А третього, Івана, я причарувала!

Приспів:
   Гей-я, гой-я!
   Я причарувала!

3. Люби ня, Іване, най тя лихо мучить, –
   Ніхто нас із тобою повік не розлучить!

Приспів.

4. Іване, Іване, як будемо жити,
   Що я люблю спати, а ти любиш пити?

Приспів.

§148. Музично-поетичний склад сучасної піснетворчості.

У новотворчості все ширше використовується силабо-тонічний вірш – до того мало показовий для традиційного фольклору (за винятком пісень-романсів). Силабо-тоніка веде за собою зміни у взаємодії музичної та поетичної ритміки: втрачається обов'язкове цезурування вірша на сегменти. Замість сегментів-поспівок формуються музичні фрази, їх попарне об'єднання утворює музичні речення, а два речення складають музичний період. Такий склад, майже обов'язковий в гомофонно-гармонічній мелодиці, як бачимо, проникає і у фольклор. Тактовий поділ у такого роду побудовах робиться фактором ритмічності, тобто, веде до утворення квадратно-симетричних наспівів (див. № 151 "Ой жала я пшениченьку під зеленим дубом"). Зрозуміло, далеко не усі новотвори мають таку структуру, але тенденція до її реалізації простежується.

Одна з причин втрати синхронного сегментування тексту і наспіву – зміна методів створення пісень. Раніше пісні розспівувалися – при цьому текст і наспів створювалися одночасно. Зараз все ширше вдаються до двоетапності: спершу складають вірш, а потім до нього підбирають мелодію. Зрозуміло, що в таких випадках доводиться спиратися на інші стандарти. Ними для тексту є силабо-тоніка, для наспіву – квадратно-симетрична структура і тактовий поділ.

Відповідно виросло значення метричних акцентів та рівномірнотактової будови мелодії. Ритміка все більше спирається на регулярну акцентність. З трьох головних типів мелодики – речитативної, кантиленної та моторної – широко вживаються два останні.

Ладову основу сучасної пісенності складає мажоро-мінор, а також деякі види діатоніки (переважно іонійська та еолійська). З усіх видів ладової змінності перевага надається змінності паралельній, що знов-таки вказує на зростання впливу гомофонно-гармонічних стандартів.

Все більше місце у співочому побуті відводиться багатоголоссю. Гомофонно-гармонічне багатоголосся найчастіше виступає у вигляді втори та змінного дво-триголосся. В мелодіях досить чітко прослуховуються функційні плани (див. пр. 150 "Ой попід горою жито із травою").

Підсумки

§149. Еволюція фольклору.

В усі часи пісня не лише зберігала в пам'яті поколінь емоційно-змістові образи народного життя, але також всотувала й те нове, що супроводило історію народу і його побут. Але побутовий уклад протягом століть змінювався дуже повільно. Тому в поетиці й ритмомелодиці фольклору переважали виразові й композиційні засоби, освячені кількатисячолітньою традицією.

Традиційна культура з її глибиною пам'яті в декілька десятків тисячоліть послідовно розкривається у часових координатах жанрово-родової структури фольклору. За видоутворенням календарного, родинно-обрядового, епічного й ліричного родів приховується логіка культурно-історичного розвитку. Вона єдина для багатьох індоєвропейських народів, насамперед – слов'янських. Жанрово-родова структура лише однією стороною стикається з видоутворенням. Інший її бік несе інформацію про еволюцію мислення (не тільки музичного) – як рух від конкретного (мовні інтонації первісного мистецтва) до абстрактного (оволодіння все більш логізованою формою аж до *респонсорного періоду* – типу "питання– відповіді"). Можна прослідкувати, як на дистанції від неоліту (іноді й давніше) та до наших днів відбувається цей рух від конкретного до абстрактного. Наприклад, звукова емблематика "формульних" обрядових наспівів (колядки, веснянки тощо) поступово переходить до все більш конструктивного мислення. Зокрема, багатоманітність обрядових строфічних форм поступово зводиться до ізометричної дворядковості, яка в ліриці високого етосу (наспіви балад, соціально-побутових пісень) стає превалюючою.

Простежується також кристалізація типів мелодики й ритміки. В ліриці остаточно окреслюється грань між речитативною, кантиленною та моторною мелодикою. Виникає протиставлення ритмічної регулярності (танцювальні пісні) та нерегулярності (розспівні пісні). Тоді як у надрах обрядового фольклору ці якості були слабо диференційовані і там можна бачити залишки ритмомелодичного синкретизму (суміш і недостатня кристалізація речитативності й кантиленності, регулярності й нерегулярності ритму).

Відповідні тенденції спостерігаються у сфері естетичної свідомості. Важко, щоправда, стверджувати, що у традиційному фольклорі навіть на останній стадії розвитку досягнуто усвідомлення категорій прекрасного, трагічного, комічного – насамперед у взаємозв'язках образних сфер тексту і наспіву.

У фольклорі (з погляду професійного мистецтва) трапляється опозиція змісту пісні й характеру мелодії (що іноді сприймається як суперечність образних сфер). Однак це зовсім не суперечність, а залишки все того ж синкретизму – але у ділянці художнього мислення. Отже, можна говорити про незавершеність усвідомлення естетичних категорій (звичайно, не в категоріальному, а в почуттєвому плані).

У якому ж напрямкові розвивається естетична свідомість носіїв фольклору? Зрушення помітні у пізніших жанрово-родових шарах. Вперше усвідомлений відтінок трагічного з'являється у пізньому епосі – думах. В ліриці є натяки на інтуїтивну розробку піднесеного, прекрасного і особливо комічного. Нарешті, у піснях-романсах "протиріччя" між емоційним тонусом тексту і наспіву знімається і трапляється лише у вигляді винятків. Тут естетика фольклору вже цілком змикається з загальноєвропейськими естетичними поглядами.

Тенденція розвитку естетичної свідомості, диференціація у ліриці типів ритму й мелодики, скорочення варіантності, висування наперед "оперативних" видів творчості (коломийка, частушка, анекдот), – цього достатньо, щоб стверджувати: народна музична культура послідовно рухається у бік зближення із стилістикою та естетикою професійно-аматорської творчості.

У зв'язку із сказаним слід підкреслити доцільність погляду на фольклор як на *народну музичну культуру*. Якщо термін "фольклор" окреслює насамперед явища, властиві патріархальному побуту, то поняття "культура" вказує на розімкнутий, відкритий системний процес. Цей процес охоплює єдиною безперервною лінією історичного розвитку первісне мистецтво, фольклор і перехідні форми фольклорно-індивідуальної творчості. Він також передбачає погляд на певне культурне явище не як на щось застигле й незмінне, але спонукає відшукувати у фольклорі явища руху та еволюції. На деякі з них вище вказувалося: ліризація фольклору; поступова заміна сольних стилів і варіантів – гуртовими; розвиток кантиленної мелодики; вивітрювання магічних основ і посилення розважальності в обрядах тощо.

§150. Майбутнє фольклору.

Наш час співпадає із зламним, якоюсь мірою навіть кризовим етапом в еволюції народної музичної культури. Традиційне поступово відсувається, перетворюючись на "фольклорну спадщину". Нове ж ледь вирисовується крізь завісу майбутнього. Якою ж буде доля фольклору надалі? Складність

передбачень у тому, що культура – найчастіше об'єкт спостереження ретроспективний. Тому важко оцінювати сучасникові те, що народжується, і невдячний обов'язок – пророкувати його долю.

Обмежимося питанням: перетвориться майбутня людина лише у споживача культури, чи, можливо, у ній не згасне й бажання творчості? Майбутнє побутової музичної культури, фольклору і аматорства залежить від того, як людська практика відповість на поставлене питання.

Та незалежно від того, яка доля чекає традиційну народну музику (бути їй живим явищем ще довгі віки, чи стати "фольклорною спадщиною"), вона, як і античність, назавжди вписана найяскравішою сторінкою у книгу світової культури. І збереже здатність бути не лише об'єктом наукових досліджень, але й (можливо, у новій личині *фольклоризму*) нести радість і збагачувати яскравими художніми переживаннями серця слухачів і виконавців.

ДОДАТКИ

Розшифровка (транскрипція) народних мелодій

§151. Загальні зауваження.

Матеріали, записані на магнітофон під час експедиції (пісенні наспіви і тексти, інструментальна музика), згодом переводяться в інший – графічний вид інформації. Ця робота зветься розшифровкою. Розшифрована мелодія, зображена нотними, надрядковими (діакритичними), символічними та ін. знаками, стає документом, який використовується для наукових дослідів, публікацій, в музично-виконавській діяльності.

Між звучанням фонограми та нотно-графічним її зображенням повинна зберігатися максимальна відповідність. Головний принцип (кредо!) розшифровувача формулюється, як відношення фотокадру (тобто нот та ін. знаків) до натури (звучання фонограми). Або: ізоморфність двох семіотичних систем – звукової та графічної. На жаль (і це накладає тим більшу відповідальність на розшифровувача), при переведенні звучання в графічні (нотні) знаки об'єктивно (тобто, незалежно від волі розшифровувача) вже втрачається значний відсоток інформації (тембр, тонус, агогіка, динамічні тонкощі; не завжди вдається точно зафіксувати складні ритмічні та звуковисотні відтінки тощо). За деякими даними, переведення фонограми в графічні знаки супроводиться втратами до 40%–70% інформації (!). Тобто в ліпшому випадку розшифровувач подає схему від живого звучання, не кажучи вже про втрати візуального порядку (рухи, вираз обличчя, м'язовий тонус, поза, вираз очей, реакція на оточення тощо).

Сказаного досить, щоб зрозуміти ту велику міру відповідальності, яка лягає на розшифровувача. Він мусить керуватися високим чуттям обов'язку та моральності, відповідальністю перед історією за наслідки.

§152. Умови праці. Послідовність дій.

Магнітофон, як правило, мусить бути під лівою рукою. Запис для розшифровки готується на швидкості "9", – щоб була можливість прослухати складні місця в уповільненні на шв. "4" (на октаву нижче). Така потреба

особливо значна при розшифровці інструментальної музики та пісень, виконуваних у фіоритурно-мелізматичній техніці.

Для розшифровки треба мати: олівець, гумку, лезо, камертон, метроном (замість нього може бути секундомір або годинник із секундоміром – див. нижче), нотний папір. Писати слід тільки на одному боці паперу (зворот завжди залишається чистим, це дозволяє пізніше – з метою класифікації, групування тощо – перекладати папери).

Починаючи роботу, слід прослухати пісню. Наступні дії відбуваються в такій послідовності: вгорі пишеться назва пісні (перший рядок); праворуч у верхньому кутку нотного аркуша – паспорт пісні; визначається і ставиться темп виконання; ставиться ключ; розшифровується словесний текст I строфи пісні і записується з розбивкою на склади під нотним станом (відстань між складами визначається кількістю вокалізованих на кожен склад звуків мелодії); обирається висотний рівень нотації: мелодія записується, як на фонограмі, або ж розшифровка відразу ведеться у транспорті. В останньому випадку праворуч від ключа ромбічною нотою позначається абсолютна висота першого звука пісні; розшифровується наспів першої строфи; розшифровуються інші строфи (коли наспів помітно різниться); виписуються варіації; наспів розбивається на такти.

На завершення пишуться примітки, коментарі тощо. Після цього здійснюється останнє контрольне прослуховування – і чернетка вважається готовою.

§153. Темп. Ключові знаки. Словесний текст.

Для визначення темпу слід обрати ритмічну одиницю відліку – вісімку, чвертку, чвертку з крапкою тощо. Вона сприймається при слуханні фонограми як пульс "на раз" (цей пульс відчуває кожен: слухаючи музику, ми іноді мимоволі стукаємо ногою чи робимо інші рухи. Це м'язова реакція на ритм і темп музики, найчастіше вона є реакцією на основну ритмічну одиницю). Вмикаємо метроном і рухаємо важок на його маятнику, доки ритм ударів не співпаде з пульсом основної ритмічної одиниці (звичайно, співпаде більш-менш, бо точного співпаду майже не буває: адже людина – не механізм). Цифра, проти якої зупинено важок, вкаже на темп.

При використанні для визначення темпу годинника (чи секундоміра) рахується кількість ритмічних одиниць протягом хвилини. Це і буде темп. Якщо наспів короткий – лічать протягом 10 секунд. Тоді від одержаної за 10 сек. цифри віднімається одиниця, результат множиться на 6, що і дасть

цифровий вираз темпу. Сказане можна подати у вигляді формули (К–1)×6 = Т, де К – кількість ритмічних одиниць за 10 сек., а Т – темп. Годинник дає деяку похибку, але вона незначна (скажімо різниця між темпом 96 і 102 практично невловима на слух і нею можна нехтувати). Протягом пісні чи інструментальної п'єси темп може змінюватися, що кожного разу слід позначати новою цифрою за метрономом (годинником).

Іноді за допомогою секундоміра визначаються також час звучання усієї пісні, а також окремих її відділів (якщо всередині відбуваються зрушення темпу).

Щодо ключів, то зараз у фольклористиці переважно використовується скрипковий ключ. Якщо нотується низький голос, то це позначається цифрою "8" знизу під ключем, або ставлять поруч два скрипкових ключа. Останній спосіб кращий, бо наочніший[134].

Ключові знаки виставляються трьома способами:

– загальноприйнятим,

– знаки ставляться лише до звуків (нот), які є в мелодії,

– до оліготонних (вузькоамбітусних) звукорядів ключові знаки можна виставляти на висоті запису нот (а не так, як загальноприйнято).

Розшифровка починається із словесного тексту. Це необхідно, щоб не відволікатися і по можливості точно передати діалектні (рідше індивідуальні) особливості мови. Лінгвісти –діалектологи для запису мовлення користуються спеціальною фонетичною транскрипцією[135]. Можна користуватися спрощеним транскрибуванням. В такому випадку застосовуються звичайні літери, діакритичні знаки та спеціальні форми їх вживання.

Діакритичні (надрядкові) літери ставляться над основною літерою слова, коли вона звучить з іншим відтінком. Наприклад, "мені" вимовляється або з відтінком "мині" чи "міні" (так звана редукція – ослаблення чи зміна артикуляції). В такому разі редукція "е" позначається діакритичним знаком "и" або "і" над цим "е" (див. таблицю).

У піснях нерідко виникають огласовки – коли нескладотворчий звук мови стає складотворчим. Це позначається або виділенням огласованої літери в окремий склад під нотою – "ку-р-ний", або, якщо огласовка супро-

---

[134] Дехто пропонує перший засіб (з цифрою "8") вживати для нотації чоловічих голосів, а подвійний скрипковий ключ – для жіночих. Навряд чи є в цьому сенс: стать виконавця завжди встановлюється за паспортом запису. Тому подвійний скрипковий ключ можна вживати без уваги на статеву різницю виконавців.

[135] Див.: Сучасна українська літературна мова. Вступ. Фонетика. – К., 1969. С. 410–431; Говори української мови (Збірник текстів). – К., 1977. С. 9–12. У першому виданні більш спрощений варіант фонетичної транскрипції, у другому – складніший.

водиться появою супутнього голосного звуку – цей звук береться в круглі дужки – "ку-р(и)-ний".

Додаткові склади, які іноді з'являються у співі в середині слова, беруться в круглі дужки – "до-(го)–до-му". Кінцеві ненаголошені склади, буває, недоспівуються. Тоді їх беруть у квадратні дужки – "ходи[ла]".

Слід пам'ятати: запис повинен передати мовний діалект, вибір же засобів транскрипції визначається ступенем складності тексту та рівнем підготовки записувача.

§154. Ритм. Звуковисотність.

Ритм – це найскладніша частина фіксації наспіву. Тому теоретично і практично розшифровку можна вести у три прийоми: спершу записується текст, потім (точками на нотному стані) висота, і, нарешті, ритм, що відображує водночас ступені зростання складності. Досвідчений музикант-фольклорист нотує, як правило, у два прийоми: словесний текст – і далі одночасно висоту і ритм. Для не дуже досвідчених осіб нотація наспіву повинна вестися у три прийоми: це допомагає почергово, не відволікаючись, зосереджувати увагу на кожному окремому компоненті пісні.

Нотуючи звуковисотність, слід пам'ятати, що багато народних мелодій та інструментальних награвань не повністю відповідають європейському мажоро-мінору і темперованій системі (див. у тексті книги приклади 34, 54, 80). Для запису висоти вживаються звичайні нотні знаки, позначки для корекції висоти, знаки приблизної фіксації (див. таблицю).

Як і висотність, ритм народної музики може бути досить вільним. В голосіннях, думах, інструментальних імпровізаціях типу "Чабан" (див. приклади 67, 68) та деяких інших видах народної музики запис ритму дає лише наближене уявлення про реальне звучання. Через це темп позначається як приблизний (рубато тощо), ритмічна графіка не завжди супроводиться поділом на такти (див. пр. 80, 83, 28).

В інших випадках ритм достатньо "математизований". Це дозволяє встановлювати чіткі залежності між обраною одиницею ритму і різними ритмічними тривалостями пісні. Ці залежності загальновідомі: якщо основна ритмічна одиниця є чверткою, то удвічі довші звуки будуть половинними тривалостями, а удвічі коротші – вісімками тощо. Ті ж звуки, які трохи довші чи коротші за ці відношення (приблизно на четверту частину від даної тривалості), позначаються "дугами" над нотами (знаки пролонгацій та абревіацій – див. таблицю).

§155. Варіації.

Якщо наспів різних строф відмінний або варіюється дуже сильно, – тоді слід розшифровувати усі без винятку строфи. Коли ж виникають незначні, епізодичні розходження, вони або виписуються дрібними нотами в основному нотному тексті, або виносяться окремо із вказівкою, в якій строфі, з яким текстом виконуються, їх нумерація повинна відповідати нумерації варійованих місць в основному нотному тексті (див. таблицю). Іноді варіації виписуються відразу під або над нотним станом. Це дуже наочний спосіб, але при великій кількості варіацій він не годиться: основний нотний стан буде надто захаращений і незручний для читання.

§156. Тактування.

Це кінцевий етап розшифровки. Тактовий поділ народного наспіву може бути відсутній взагалі. Однак тактування бажане, і без серйозних і вагомих причин від нього відмовлятися не слід: тактування полегшує читання нот і допомагає текстологічному та коректурному контролю (при виданні нотних текстів).

Перш ніж тактувати, визначають тип ритміки. Для тактування має значення часокількісний в наспіві ритм, акцентний, регулярний чи нерегулярний. У випадку акцентного ритму завдання зводиться до відшукування регулярності (чи, рідше, нерегулярності) метричної пульсації. Тактова риска ставиться перед акцентованою нотою. При цьому можуть виникати затакти, але в традиційних українських народних наспівах вони виникають досить рідко (переважно в піснях-романсах, та й то нечасто).

В багатьох випадках акцент сприймається нашим ритмічним чуттям (див. пр. 51, 101, 137). Іноді враження акценту створює періодичність звуковисотної лінії або форма наспіву, хоча це далеко не завжди реальні акценти (пр. 30, 32), це стосується й конфігурації ритмічних зворотів (пр. 40, 42).

В українському фольклорі, однак, ширше вживано часокількісний ритм. В піснях такого типу затактів не буває. На такти вони поділяються двома послідовними прийомами.

1. Спершу проставляються тактові риски на цезурах віршових сегмантів. В ряді випадків на цьому тактовий поділ можна завершити (пр. 2, 34, 43, 92). Таке тактування аналогічне сегментації тексту і наспіву.

2. Однак не завжди цього достатньо: або виникають надто довгі "такти" (на 10–11 і більше чверток), або всередині таких "тактів" проступають

якісь закономірності музичного групування. Тоді сегменти ділять на дрібніші такти. При цьому можуть враховуватися такі тенденції внутрішнього поділу: словесні акценти (пр. 63, 77), від членування дуже протягнутого кінцевого складу сегмента чи рядка (пр. 113), форма та періодичність ритму. В останньому випадку може вживатися спеціальний прийом розбивки сегментів за допомогою пунктирних тактових рисок (пр. див. у §16).

При тактуванні речитативно-декламаційних творів (голосінь, дум) іноді вживаються неповні тактові риски (див. пр. 68, 72).

§157. Підсумкові зауваження.

Крім обговорених знаків, вживаних при розшифровці, можна застосовувати свої позначки. Не слід лише захоплюватися "нововведеннями", бо вони не завжди допомагають справі (з двох причин: які б знаки не вводити, досягти абсолютної ізоморфності фонограми і нот однаково не вдасться; усі нововведення лише утруднюють читання нот). Коли все ж таки виникає необхідність у введенні нової позначки, вона мусить бути пояснена і проілюстрована прикладом.

Фіксуються виконавські особливості: дихання, акценти, динаміка, мовні інтонації та ін.

На закінчення бажано писати коментарі (про виконання, інтонування, поведінку співаків, їх зауваження по ходу співу, а також власні теоретичні міркування, які потім здадуться для різних потреб).

Співочі стилі

§158. Загальні положення.

Стилі співочого виконавства вироблялися у взаємодії ряду факторів — територіальних, соціальних, індивідуальних. Найбільше різновидів породжено територіальними факторами. Тематика, ритмомелодика, форми співу (чоловічий, жіночий, дівочий, парубочий, мішаний); звуко-утворення, тембри, використання регістрів; форми багатоголосся, жанровий склад пісень — все це має більші чи менші місцеві *відмінності.* Те, що розуміють під певним територіальним стилем, у свою чергу складається з більш конкретних виконавських традицій різних прошарків населення або, інакше кажу-

чи, кожне соціальне середовище (селяни, чумаки, кобзарі, освічені верстви суспільства тощо) мало і має й зараз властиві йому особливості співу та репертуару. Ці особливості в їх колективних або індивідуальних проявах і називаються *співочими стилями.*

Територіальні та соціальні співочі традиції живляться з джерел індивідуального виконавства. Ознайомлення із співочими стилями соціальних прошарків народу та індивідуальним виконавством дозволяє глибше вникнути у живу стихію народного виконавства, тоді як територіальні стилі виводять на рівень узагальнень.

Територіальні, соціальні та індивідуальні стилі бувають колективними (в гуртовому співі виконавство конкретного колективу — це водночас індивідуальний його стиль — скажімо, співочого гурту села Крячківки, Пирятинського району Полтавської області), а також сольними (одиночний спів).

Одиночний (сольний) стиль складається з ряду різновидів. Найголовніші з них три, що мали поширення в часи їх активного побутування: один — серед селян, другий — серед народних співців-професіоналів — кобзарів та лірників, третій — серед освічених верств та в міському побуті. Цей стиль за видом переважаючого репертуару можна назвати пісенно-романсовим.

Сказане не означає, що три стилі були принципово розмежовані. Між ними відбувалося постійне "переливання" інтонацій і тем, але, разом з тим, призбирувалися виразові засоби, що найбільше відповідали смакам і культурному мікроклімату даного середовища. Багато пісень, що спершу виникали і жили серед певних груп населення, пізніше стали спільним надбанням усього народу і зараз тільки шляхом уважного аналізу історичних відомостей і музично-поетичного складу пісень можна дійти висновку про соціально-культурні першоджерела відомих і маловідомих пісень. Взаємодія стилів продовжується і в наші дні (лише кобзарсько-лірницьке виконавство вийшло з ужитку).

§159. Кобзарі та лірники.

Кобзарство і лірництво становило досить відособлену гілку загальнонародної співочої традиції,— як з огляду на те, що це було мистецтво вокально-інструментальне (докладніше про це див. у розділі "Думи"), так і за репертуаром. Кобзарі та лірники, основний репертуар яких становили думи, псальми, історичні, суспільно-побутові пісні, гумористично-танцювальні

і сатиричні твори (останнє — у кобзарів), не виконували пісень підкреслено інтимного змісту (наприклад, про кохання).

Кобзарсько-лірницьке виконання сильно відрізнялося від інших стилів вже тим, що співали вони із власним супроводом (на бандурі чи лірі). Але, крім акомпанемента, своєрідність виконання містилася в речитативних традиціях, барвистій орнаментиці, вільному ритмі, ладових альтераціях, підкреслено експресивній манері співу. Тобто, кобзарський стиль і в побутових піснях дотримувався рис, властивих епічній традиції. На жаль, пісенний репертуар кобзарів і лірників не привернув у свій час уваги збирачів, які зосередилися на записах дум. Про втрати можна судити хоча б з такого факту: кобзар Іван Кравченко-Крюковський знав 70 пісень, але жодна з них не була від нього записана. Кобзарсько-лірницький стиль, отже, відзначався підкресленою епічністю і найповніше проявлявся у виконанні дум.

§160. Пісенно-романсовий стиль.

Помітне місце в культурі останніх трьох століть займає стиль, що склався у взаємодії сільської виконавської традиції та новітньої міської музичної культури. Його розквіт припадає на XVIII—XIX ст. (про умови його виникнення див. розділ “Пісні-романси та пісні літературного походження”). В цілому цей стиль поширено в усіх регіонах України, але, так би мовити, епіцентром його розквіту у XVIII—першій пол. XIX ст. стало Подніпров’я (Київщина, Черкащина, Кіровоградщина, Полтавщина, Херсонщина, Дніпропетровщина за сучасним адміністративним поділом). Саме в зоні Подніпров’я лісостепової і степової полоси записано найкращі зразки пісень-романсів, зафіксоване їх широке побутування в середовищі інтелігенції у XIX ст. Цей стиль послужив інтонаційною основою “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, багатьох романсів М. Лисенка, К. Стеценка.

Для пісень цього стилю показове органічне поєднання діатонізму і монодичних традицій народної музики з новітніми ладоінтонаційними явищами гомофонного стилю (зокрема, використання мелодичного і, особливо, гармонічного мінору). Серед талановитих знавців і виконавців у цьому стилі були Т. Г. Шевченко, М. Л. Кропивницький, брати Тобілевичі (видатні діячі української культури П. Саксаганський, М. Садовський, І. Карпенко-Карий), М. К. Заньковецька. Це — відомі люди. Але особливо високо М. Лисенко ставив Меланію Овдіївну Загорську, хуторянку, від якої записав десятки найвартісніших пісень (серед них — “Ой у полі билиночка колихається”, “Не співайте, півні”). Пісні, виконані М. Загорською

М. Лисенкові, відзначаються поглибленим мелодизмом. На них позначилася індивідуальна манера і смаки виконавиці: вона не просто співала, а була наче співтворцем пісні. Творче ставлення М. Загорської до пісні виявилося в особливій причетності до її настрою і змісту. Вона глибоко переживала пісню, її репертуар був підібраний з великим смаком і складався з пісень, почутих в різних місцевостях верхнього Подніпров'я.

Пісні обговорюваного стилю суто одноголосі, з розвиненою ритмомелодикою, переважно великого діапазону. Суттєва їх сторона — підкреслено індивідуалізована образність. З цієї причини для них не властива розвинена варіантність. Багато зразків пісенно-романсового стилю відомі в лічених, а то й поодиноких варіантах. Справді, важко уявити, щоб мелодії "Ой не світи, місяченьку", "Дощик, дощик капає дрібненько", "Ой глибокий колодязю, золотії ключі" та багато інших, записаних М. Лисенком, могли існувати у варіантах, які б не поступалися за художньою довершеністю. Серед пісень, записаних від Явдохи Зуїхи і Максима Микитенка зустрічаються варіанти деяких пісень, що відомі за збірниками М. Лисенка. Але вони споріднені їм і вказують на пряме їх засвоєння (з відповідними змінами, викликаними закономірностями селянського співочого стилю). Деякі варіанти пісень були зафіксовані вже в XX ст. ("Ой гаю мій, гаю", "Ой зійди, зійди, ти зіронько та й вечірняя"[136]), проте вони відносяться вже до іншої — багатоголосої традиції, і знов-таки зберігають прикмети Лисенкових записів.

Наприкінці XIX ст. прискорено почало поширюватися багатоголосся і сфера сольного пісенно-романсового стилю дещо звузилася. Велика заслуга М. Лисенка в тому, що він почав записувати зразки пісенно-романсового стилю у той час, коли вони широко входили в побут інтелігенції. Цим самим він не тільки зберіг окремі пісні від забуття, але й задокументував панораму музичних смаків своїх сучасників — письменників, артистів, вчителів, працівників земств, лікарів, вчених другої половини XIX ст. Пізніше, наголошуючи на громадсько-культурному значенні цієї роботи М. Лисенка, К. Квітка писав: "Великий Лисенків збір народних мелодій (маються на увазі сім випусків "Збірника українських пісень" для голосу й фортепіано.— *А. І.)* не є діло тільки його самого, але в певній мірі й діло його ідейних соратників, видатних діячів української культури на інших полях, що були теж глибоко перейняті любов'ю до рідної пісні"[137].

---

[136] Див.: Українське народне багатоголосся. – К., 1963. *С.* 113, 176.

[137] *Квітка К. В.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // *Квітка К. В.* Вибрані статті. У 2 ч. – К., 1986. Ч. II. С. 4.

§161. Селянський одиночний спів.

Два попередні одноголосі пісенні стилі мають небагато локальних варіантів. Третій — селянський — стиль суттєво відрізняється від них двома сторонами: по-перше, селянські побутові пісні (і одноголосі, і багатоголосі, про які йдеться нижче) у народній виконавській практиці поділяються на жіночі і чоловічі. Такого поділу не мають два попередні стилі: кобзарсько-лірницький стиль хоч переважно і чоловічий, але не це його головна ознака; пісенно-романсовий стиль наближається до виконавського принципу "романс без супроводу", тому він майже позбавлений рис побутової і виконавської регламентації (можна лише говорити про його типовість в освічених верствах і міському середовищі, хоча частково він проник і в селянську традицію). По-друге, селянський стиль має цілий ряд регіональних відмін (які ще не вивчено з потрібною докладністю).

Враховуючи складність та всеосяжність проблеми селянського одноголосого (одиночного) стилю в його регіональних різновидах, обмежимося розглядом культурної спадщини двох найзначніших народних співаків — Явдохи Зуїхи та Максима Микитенка.

Максим Микитенко, селянин-бідняк села Пенязевичі Малинського району Житомирської області,— співак, від якого зробив записи К. Квітка у 1898—1899 рр. Микитенкові тоді було 70 років. "Більшість виконаних ним пісень,— зазначав Квітка,— належало до безперечно одноголосих стилів"[138]. Виконання справило на Квітку незабутнє враження. І через чверть століття, вже в епоху фонографа, він писав про Микитенка як "найбільш одарованого народного співця, якого я зустрів на своїй етнографічній дорозі, що пам'ятав давні і цінні пісні, подав найбагатші зразки варіації і своїм виконанням викликав найбільший жаль за тим, що знаки нотного письма неспроможні зафіксувати експресію і дати потомкам поняття про старий стиль співу"[139].

Процитуємо ще кілька спостережень Квітки: "Максим (Микитенко.— А. І.) був худорлявою людиною середнього зросту, простодушний, скромний, життєрадісний, але не експансивний, небагатослівний, але й не замкнутий... Пісні Максим любив надзвичайно. Він пам'ятав їх добре у старості тому, що постійно наспівував їх у щоденному, буденному житті. У мене зберігся запис його слів: "Курличу, як котора набежить на ум"... Він

---

[138] Квитка К. Комментарий к сборнику украинских народных мелодий. Фонди ІМФЕ. Од. зб. 14 – 262. С. 41.

[139] Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922. С. XII.

не прагнув до виразовості: його виконання було зовсім вільне від якоїсь нарочитості. Благородна помірність була характерною рисою його виконання; чи слід назвати її стриманістю, мені невідомо; назвати її індивідуальною особливістю не можна, тому що за моїми враженнями вона переважала в старому українському сольному співові"[140].

У піснях, виконаних Микитенком, помічається єдність стильових засобів — загальних і індивідуальних. Помітне місце займають плагальні лади. Це, очевидно, не випадково і є наслідком колишнього їх поширення в одноголосному співі пізнього середньовіччя. У Микитенка, звичайно, це вже трансформована плагальність. Один із шляхів трансформації — звертання до мажоро-мінору, вживання альтерацій. Останнє Квітка вважав прикметою одноголосого стилю (у хоровому виконавстві, навпаки, переважає діатонізм). У багатьох мінорних наспівах Микитенко вживав зменшену кварту (хід з терції на ввідний тон). Це — елемент його індивідуального стилю, який в інших виконавців трапляється виключно рідко. Він свідчить про те, що Микитенко сприймав гармонічний мінор як явище нове і свіже і, прагнучи оволодіти ним, вдавався до деякої "екстравагантності" (це дозволяла йому велика музична обдарованість).

Спів Микитенка вказує на активну взаємодію нової пісенно-романсової і сільської музичних традицій. Із його пісенної спадщини видно, як активно засвоювалися і видозмінювалися засоби мажоро-мінорної системи народними співаками в кінці XIX ст. На той час ця система становила прогресивне явище в музичній культурі і викликала жвавий зустрічний інтерес у народних співаків. В цілому, однак, Микитенко спирався на традиційні інтонації фольклору.

Явдоха Микитівна Сивак (Зуїха), одна з найобдарованіших співачок і знавців фольклору України, народилася у 1855 р. в селі Кущинці Гайсинського району Вінницької області в родині кріпака. Прожила вона тяжке життя, була неписьменною. Коли вчитель Гнат Танцюра почав записувати від неї фольклор, Явдосі було 63 роки, їх співпраця тривала до самої смерті співачки. "Померла Явдоха Зуїха "ходячи", — писав Г. Танцюра. — Ще зранку відвідала хвору сусідку, протопила в печі, лягла погрітися і тихо заснула назавжди. Це було 19 січня 1935 року"[141]. Від неї Г. Танцюра записав 1008 пісень, близько 400 прислів'їв, 156 казок, багато загадок та різного етнографічного матеріалу.

[140] Квитка К. Комментарий. С. 47.
[141] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. – К., Наукова думка, 1965. С. 777.

Перше знайомство з Явдохою Зуїхою, згадував пізніше записувач, "у мене відбулося так. У 1918 р., проспівуючи одну пісню, співачка (мати автора цих рядків, тобто Г. Танцюри.— А. І.) забула її кінець. А пісня змістовна, мелодійна. На той час саме надійшла стара Демедиха (так Явдоху прозивали в селі за іменем другого її чоловіка.— А. І.) її запитали, чи не знає вона кінця цієї пісні. Демедиха з усмішкою відповіла:

— Де там не знаю? До мене, сину, до мене за піснями. На трьох волових шкурах не спишеш. Я ж їх знаю до гибелі. Вік свій проспівала. Десь-то і долю свою проспівала, що така нещаслива.

Співала вона охоче і красиво. У неї зберігся ще голос, чудовий музичний слух і пам'ять.

Зразу "сипонула" вона стільки пісень, що не було ніякої можливості їх записати. Побоюючись, аби вона не забула проспіваних щойно пісень, довелося одразу складати їх списки"[142].

Про високу етику і благородне розуміння Явдохою Сивак своєї місії свідчить історія виникнення псевдоніму "Зуїха". Г. Танцюра розповідає: "...Дізнавшись про паспортизацію пісень, Явдоха категорично заборонила мені записувати їх.

— Як так можна?!—обурилась вона.— Я цілий вік свій провела в чистоті, незапорошеною. Я цілий вік свій тішилася, що ніхто на мене не скаже поганого слова, а ти мене на старості хочеш знеславити на весь світ. Бач, який ти добрий.

— Чому знеславити? Навпаки...

— Звичайно, знеславити. І ось чому. Будуть читати й співати цих пісень, а тут же є всякі, і будуть сміятися. Будуть судити мене..."[143]. На якийсь час їх співпраця через це навіть припинилася. Але одного разу, бачучи щире уболівання записувача, вона запропонувала обрати псевдонім. Перебравши цілий ряд прізьвиськ, зупинилися нарешті на "Зуїсі":

"— Колись на мого покійного старого, того першого, Василя, були виклали прізьвисько — Зуй. Бо він був десь далеко на роботі в якомусь Зуєвім. То нехай я буду Зуїха. Явдоха Зуїха. О! От такої ніхто не буде ні знати, ні відати. Хай з пробитою головою бігає по селі та питає, просить: — "Покажіть мені Явдоху Зуїху, бо ось у мене розбита голова, і я гину. Хай я її хоч побачу, то жив буду". А йому скажуть:— "Що ж, гинь. Гинь твоя голова, бо ми Явдохи Зуїхи не знаєм. У нас такої і нема".

---

[142] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. – К., Наукова думка, 1965. С. 769.
[143] Там само С. 769–770.

Разом посміялися ми з цього, — пише Танцюра, — і були раді, що знайшли прекрасний вихід. Зразу ж відновили співи і записи"[144].

Працюючи з Явдохою Зуїхою, Г. Танцюра занотовував деякі спостереження про її індивідуальний співочий стиль. Ні в кого не було такого знання матеріалу, художнього смаку, любові до пісні і співу. Не любила вона романсів, глузувала з них. Улюбленими в неї були пісні про наймитування та лиху жіночу долю. Недолюблювала любовних пісень.

Співала вона, як це можна зрозуміти із заміток Танцюри, в грудній манері. На високих нотах переходила "на фальцет "бо ж старенька вже була". Могла також співати дуже низьким грудним голосом ("басом") — ще на октаву нижче. Напевно, в гурті співачка завжди "басувала". Також особливістю її голосу можна пояснити, що серед великої кількості записаних від Явдохи Зуїхи одноголосих пісень значне їх число — це сольні версії хорового багатоголосся. Наявність сольних версій гуртових пісень в репертуарі співачки — одна із істотних рис її індивідуального співочого стилю: ніхто не міг знати тисячі пісень, як вона, тому, навіть раз почувши десь гуртову пісню, вона потім співала її "для себе" в сольному варіанті.

Однак багатство сольних версій в репертуарі Явдохи Зуїхи пояснюється не тільки цим. Максим Микитенко набував свій репертуар в середині XIX століття (40—50-х рр.), коли багатоголосся підголосково-поліфонічного плану ще не дістало поширення в Поліссі. До того ж у Пенязевичах чоловічий гуртовий спів (крім колядкового) не практикувався. Тому Микитенкові властива виключна чистота одноголосого стилю.

Явдоха ж Зуїха формувалася як співачка в останній чверті XIX ст.— тоді, коли багатоголосся, витискаючи одноголосий спів, почало інтенсивно поширюватися в різних регіонах. Східне Поділля поряд з Лівобережжям одне з перших було опановане багатоголосою традицією.

Сукупність прикмет одноголосого співочого стилю Явдохи Зуїхи набагато ширша, ніж у Микитенка. І це зрозуміло, коли зважити на воїстину гігантський репертуар цієї талановитої жінки, її творчість може бути предметом окремого дослідження. Тут обмежуся вказівками тільки на деякі найзагальніші риси її *власне сольного* стилю (тобто, обминувши одноголосі версії хорових пісень). У піснях Явдохи Зуїхи переплітаються різні стильові відгалуження. На одному полюсі — гомофонно-гармонічна мелодика, на іншому — традиційні вузькоамбітусні, діатонічні наспіви ліричного пласта (деякі — з ознаками обрядових мелодичних типів). Однак більш

---

[144] Там само С. 770. 54

показовою для одиночного стилю Явдохи Зуїхи є широкоамбітусна мелодика, здебільшого діатонічна, подеколи альтерована. Це виразно сільський спів, осучаснений деякими впливами мажоро-мінору і функціоналізму. Де в чому він наближається до тієї частини репертуару М. Загорської, в якій проявляється сільська музична традиція.

§162. Гуртовий спів.

Захоплені відгуки про гуртовий спів відомі з художньої і музикознавчої літератури. Особливо цікаво поглянути на гуртовий спів через призму вражень стороннього слухача-іноземця.

У 80-х роках минулого століття на Полтавщині побував відомий чеський етнограф і фольклорист Людвік Куба. Теплого суботнього вечора він розмовляв у саду з господарем садиби, де гостював. Процитуємо самого Л. Кубу:

"До розмови раптом увірвався спів, що долинав звідкілясь зблизька. А надто самотня мелодія вибагливо звивалася, і коли до неї приєдналися інші голоси, вона перекочувалася у повітрі чудовою гармонією з усією запальністю цього південного краю.

Безтактно порушую розмову і питаю з нетерплячістю і допитливістю дитини: "Що це?"

"Це столярі",— відповідає Агафон Іванович з таким самим спокоєм і недбалістю, з яким здивуванням і нетерпінням запитував я.

"Та де вони цього навчилися? Від кого?" — запитую я з тим більшим здивуванням, що це був такий спів, кращий за який важко собі уявити.

Техніка виконання була подиву гідною, та загадковим залишалося ще основне питання: хто сам творець цього незвичайного мистецтва? Хто автор цих композицій?

Агафон Іванович каже: "Та від кого б вони вчились? Самі від себе. Адже це неписьменні люди. І в цьому нема нічого незвичайного".

Ніщо не могло краще підтримати того враження, яке на мене справив спів, ніж точка зору, висловлена тоном відповіді мого господаря. Тут, виходить, сприймають це незвичайне мистецьке чуття і талант народу, як явище само собою зрозуміле і буденне!"[145]

Л. Куба зіткнувся вперше із чоловічим гуртом, спів якого справив таке сильне враження. Однак вершин підголосково-поліфонічна манера дося-

---

[145] Куба Л. Співучою Україною//Людовік Куба про Україну. – К., 1963. С. 36.

гає в жіночих гуртах Полтавщини, Черкащини, Харківщини (та інших областях лісостепової і степової полоси УРСР). Фольклорні експедиції різних установ, проведені за останні десятиліття, доводять, що в згаданих місцевостях пісні зараз співаються на 70%—80% багатоголосо. Причому, сольні наспіви поступово виходять з ужитку, видозмінюються і пристосовуються до потреб підголосково-поліфонічної фактури. Підголоски проникають і в західні області, де ще зовсім недавно вони не були відомі. Стикаючись з місцевою традицією сольного і унісонно-гетерофонного співу, багатоголосся районується,— тобто, дає стильові відгалуження, їх налічується набагато більше, ніж регіональних сольних стилів.

Але різноманітність багатоголосого співу залежить і від інших причин. Наприклад, коли змінюється склад конкретного співочого гурту — може змінитися і манера його виконання, і його репертуар — а значить, не виключена поява нових стильових відтінків. Подібні зміни у манері сольного виконання, зрозуміло, неможливі. Отже, багатоголосі стилі — ще й явище рухливе. Індивідуальні манери конкретних співочих гуртів можуть бути дуже відмінними, але характеристика колективного співу в загальному плані розв'язується за єдиною методикою, її принципи: аналіз складу співочого гурту, вокально-темброві традиції даної місцевості, співвідношення різних типів багатоголосся, склад репертуару.

§163. Склад співочих гуртів. Основні форми багатоголосся і функції співаків

За віковим і статевим складом співочі гурти бувають жіночі, чоловічі, дівочі, парубочі і мішані (здебільшого жіночо-чоловічі, рідше — дівочо-парубочі). Залежно від складу гуртів їх спів сильно відрізняється. Для прикладу наведу характеристику, що її подав С. Стельмащук у передмові до збірника “Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині”. Село Скородинці розташоване у полосі Західного Поділля, де цей регіон виявляє зближення співочих традицій із східною Галичиною.

С. Стельмащук порівнює спів молодіжних гуртів — парубочих, дівочих та мішаних. Спостереження належать до 50-х років нашого століття: “Парубоцький спів на вулиці, як більш поширений, характеризувався гучним співом з довгим витягуванням кульмінаційних місць і закінчень, з розвинутим багатоголоссям. Парубоцький гурт найбільше кохався у піснях тягучих, з широкими музичними фразами, та в піснях маршового, похідного характеру.

Для дівочого гурту більш притаманні лірика, спокійний спів. Найчастіше виконували дівчата пісні з невеликим діапазоном, що, як відомо, характерне для більшості побутових пісень. Вони не шукали у пісні ефектних місць, де можна довше й гучніше протягнути акорд чи співзвуччя. Проте дівочий спів був дуже привабливий, хоч виражальні засоби тут досить скромні. Переважно у дівочому співі чітке двоголосся в терцію з розходженням у квінту чи октаву, або двоголосся у сексту.

Мішаний гуртовий спів характеризувався як щось середнє між парубоцьким і дівочим"[146].

Ці лаконічні зауваження про співочу традицію молодіжних гуртів одного села вказують, яка маса виконавських манер зберігається у народі. Адже можуть відрізнятися не тільки смаки і манера співу сусідніх сіл, але також і окремих співочих гуртів того самого села.

За кількістю співаків гурти складаються з 3–8 осіб, але буває і трохи більше (наприклад, у хорах-ланках). Однак оптимальний склад обмежується майже скрізь 4–7 особами. За цих умов виконавці співають злагоджено, не потребуючи зовнішнього контролю, а виводчиця добре врівноважує силу свого голосу з низом ("басами"). Експедиційні та стаціонарні спостереження доводять, що співаки прагнуть до постійного партнерства і не дуже охоче співають з односельцями "з іншого кутка".

У зіспіваному гурті завжди є визнаний лідер. Це може бути співачка з добрим голосом, але часто авторитетом користується добрий знавець пісень, людина з хорошим слухом, музикальна, з організаторськими здібностями.

Автор цих рядків був свідком, як у липні 1983 року у селі Товстий Ліс Чорнобильського району Київської області під час обряду проводів русалок репертуар, манера виконання, тонус співу і навіть настрій пасивних учасників (тих, що йшли з вінками, але не співали) повністю визначався Агафією Федорівною Чередніченко (1920 року народження, місцева жителька). Блискуча музична пам'ять (з двох прослуховувань вона запам'ятовує пластинку), знання сотень пісень (за 6 годин безперервної роботи фольклорна експедиція КДІК[147], керована А. І. Іваницьким, записала від неї 70 пісень), доброзичливий, активний і товариський характер, природжений гумор робили її визнаним лідером. Коли Агафія Федорівна співає в гурті, вона дивиться на виводчицю і "диригує", злегка іноді киваючи головою. Ведучи основу ("баса"), вона трохи форсує, тим самим ведучи за со-

---

[146] Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині. – К., 1967. С. 5.
[147] Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука. Зараз Київський національний університет культури і мистецтв.

бою, а іноді у такий спосіб підказує слова (вона, як і Зуїха, набагато перевершує своїх односельчан знанням пісень). Чередніченко вільно переходить на будь-який голос, заспівує і навіть виводить, хоча їй за типом голосу більш властиво "басувати". Володіє вона двома манерами: поліською грудною (вона схожа на черкаську, але трохи м'якша) і високим головним тембром (ним здебільшого користується, коли співає одна сучасні масові пісні).

Крім лідера-"диригента", велика роль в жіночому гуртовому співові центрально-східноукраїнських областей належить заспівувачеві. Той, хто "заводить" (починає) пісню, задає настрій, темп, тон. Нерідко функції заспівувача і лідера гурту поєднуються в одній особі.

Особливої краси і виразності надає народному гуртові виводчиця, її голос панує над щільним низом. Визнання мистецької цінності виводу проявляється не лише у милуванні голосом, але й у тому, що вивід має багато місцевих назв. *Тягло* (село Крячківка Пирятинського району на Полтавщині), *горак* (село Невірків Корецького району, Рівненщина), *подвиженка* (село Кривоносівка, Середино-Будського району на Сумщині), *тоньчик* (Черкащина, Чернігівщина), *пудводити* (Київське Полісся), *брати вгору* (Полтавщина), *гла́сить* (дієслово теперішнього часу, вживається у формі "Марія гласить", або "Хто буде гласить?" — Чернігівщина, поблизу Остра) та ін. Рідко яке інше музично-технологічне явище фольклору може похвалитися таким синонімічним багатством. Деякі з цих народних термінів не просто місцеві варіанти-синоніми, але й містять вказівку на характер виводу: наприклад, *тоньчик* — це спів високим фальцетного тембру голосом у другій октаві; *брати вгору* — значить гучно співати в грудній манері.

Інакше розподіляються функції голосів у техніці втори, яка є прообразом гомофонно-гармонічної фактури у народному багатоголоссі. Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцевого паралелізму. Ознаки лідера, заспівувача у такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі. З темброво-регістрового боку використовуються і головний, і грудний регістри. Такий спів становить одну з істотних ознак західноукраїнських регіонів — Західного Поділля, Галичини, Волині, Закарпаття. Подібна манера зустрічається і в східних областях, але переважно у міському побуті, в середовищі інтелігенції. Спів втором часто використовується в дуетах і, крім побуту, набрав поширення в самодіяльності.

§164. Зональність співочих традицій. Засоби виразності гуртового виконавства

На Україні простежується три різновиди вокально-тембрової традиції (і цілий ряд перехідних). В східних областях і Подніпров'ї під час співу на вулиці жіночі тембри тримаються *грудного* забарвлення, звук видобувається міцний, зичний. Зразком може служити Черкащина, де ця манера чи не найхарактерніша. Виводчиці не йдуть вище *ля–сі* першої октави, альти — *фа—соль* першої октави.

Якщо Черкащину взяти за умовний центр, то на північ (Полісся) і на південь (Поділля) ця манера загалом зберігає свої ознаки, але дещо пом'якшується (при збереженні основних характеристик трохи зменшується інтенсивність звуку). На схід від Черкащини простягається регіон схожих з Центром традицій.

При рухові на захід наступає швидка зміна манер співу. Починаючи з Західного Поділля і Галичини можна говорити про появу другого роду вокально-тембрової традиції. Головні її ознаки — використання, крім грудного, також *головного регістру* жіночих голосів при порівняно стриманій гучності співу. Народні співаки вживають грудний і головний регістри в специфічно народному плані. Темброві характеристики голосів нерідко індивідуальні і, крім цього, перехід з грудного в головний регістр не супроводиться "прикриванням" звуку.

Третя вокально-темброва традиція (найменш поширена) особливо показова для Подністров'я, зокрема лівобережених районів Дністра від східного Поділля до Галичини. Однак вона поширена не суцільним масивом, а пересікається з "клинами" двох попередньо згаданих вокально-тембрових традицій. Особливість цієї третьої традиції — *використання міксту.* Манера співу — легка, висвітлена, на змішаних регістрах. Без напруження береться в жіночих голосах *ре, мі* другої октави, які є такими ж кульмінаторними тонами, як *ля, сі* першої октави у подніпровсько-лівобережній традиції.

У становленні трьох основних вокально-тембрових традицій, як здається, вирішальну роль відіграла формантна структура місцевих говорів (зона концентрації енергії мовлення).

Говір лісостепової і степової зон позначається глибоким, грудним тембром, з відчутним задньопозиційним звукоутворенням. Вимова округла, з виразно придиховою атакою, яка особливо відчутна на звукові "г", з активною подачею наголошених складів, а іноді й появою побічних наголосів. На схожих акустико-тембрових показниках тримається і спів Подніпровсь-

ко-лівобережного регіону. Чи не найвиразніше така відповідність простежується на Черкащині.

У місцевостях, де у співі вживано мікст (наприклад, в селах Томашпільського, Ямпільського районів на Вінничині) говір легкий, з призвуком головного резонування (або мікстового), з ледь "металевим" присмаком. Звукоутворення наближене до зубів, його можна назвати середньопозиційним. Вимова порівняно "висвітлена". Все це прослідковується і в особливостях співу.

Нарешті, там, де вживається у співі головний регістр, говір відзначається передньопозиційним звукоутворенням (звук формується наче "біля зубів"), значно посилена артикуляція. У вимові ясно чути відтінки головного резонування — навіть у низьких голосах.

Зрозуміло, що три виділені традиції — це тільки узагальнення. Між ними існує безліч перехідних ланок. Відомості про існування різних вокально-тембрових традицій мають важливе значення для свідомого використання їх в роботі з народними хорами і фольклорними ансамблями. Слід також застерегти від спроб їх "оціночного" порівняння між собою ("краще—гірше"), а також із поставленими голосами професійної і самодіяльної сцени: художні наслідки залежать не від манери співу, не від "поставленого" чи "не поставленого" голосу, а від цілого ряду причин, і не в останню чергу — від музикальності і обдарованості виконавців. Багатоманітність виразовості народного співу ширша, ніж професійного мистецтва. Пояснюється це просто: народний спів не регламентується спеціальною методикою.

Для прикладу наведу деякі з власних спостережень над народним колективним співом різних місцевостей і виконавців. Вони показують необмежені можливості — і технічні, і виразові — народного виконавства.

Перший приклад. Зразок унісонного співу. Здавалося б, що тут може здивувати, тим більше — захопити? Співали дві лемкині (Гудак Анна, 1902 р. народження, і Завісна Настасія, 1898 р. народження. Тернопільщина, Чортківський район, село Ягільниця, спостереження зроблене у 1970 р.). У Гудак Анни добрий голос, хист, вона міцно веде пісню, а Завісна Настасія тягне слабше, де-інде то ледь помітно «відстаючи», то йдучи в бездоганному ритмічному ансамблі. Але саме це плюс «ослаблений» звук Завісної і її напівфальцетний тембр створюють враження, ніби на основний наспів спадає легкий серпанок-відлуння. Враження свіже і незвичайно своєрідне! Інші оригінальні поєднання голосів у унісонному співі мені доводилося чути неодноразово і в Поліссі, і на Поділлі, і в Степових областях.

Другий приклад. Надзвичайно колоритним буває унісонний спів у Подністров'ї (спостереження 1985 р.). В селі Василівці Сокирянського району Чернівецької області співачки старшого покоління зберігають манеру сольного співу з рясним орнаментуванням звуків наспіву (так би мовити, основних його щаблів). Цю манеру вони застосовують і тоді, коли співають в унісон. Мельник Олена Матвіївна, 1904 року народження, співаючи з дочками, розцвічує трелеподібними фігурами, мордентами, форшлагами, глісандо тощо наспів, тоді як дочки, коли так можна сказати, тримаються «рівних» звуків. Створюється ефект, який практикують троїсті музики, коли скрипка і басоля грають одну мелодію. Через меншу гнучкість бас іде «рівно», тоді як скрипаль орнаментує.

Слід сказати, що техніка орнаментації доступна не кожній співачці, вона потребує хисту і особливого володіння диханням та голосовими зв'язками. Так і виникають унісонні хори, які навіть важко назвати унісонними — настільки контрастно звучать голоси, які практично виконують один наспів.

Третій приклад. Двоголосся типу втори. Колтко Анна з сестрою Марією (село Лошнів, Теребовлянського району Тернопільської області, 1970 р.). Спів з використанням мікстового і головного регістрів, зовсім позбавлений грудного забарвлення. Цікаво, що співачки у двоголоссі обмінюються партіями, самі того не помічаючи (та, що брала угору, іде на низ, а інша перехоплює в цей момент гору). Це викликає свіжі, несподівані "перебивки" співзвуків (терцій) — унісонами, а також виникає мимовільна барвиста гра індивідуальними голосовими тембрами.

Четвертий приклад. Підголосковий спів з фальцетним виводом (тоньчиком). Рівненщина, Корецький район, село Невірків (1973 р.). Співали Козачок Агафія, 1904 р. народження, та Козачок Катерина, 1903 р. народження. Одна бере вивід (тут кажуть "горак"), інша — низ. Низ звучить в грудному регістрі, гучно, а горак — тоненько, фальцетним призвуком, віддаляючись від основи інколи на кварту — октаву. Горак дуже добре строїв з низом, утворювалося блискучо-кришталеве звучання, а різниця в тембрах додавала особливої дзвінкості і краси голосам.

П'ятий приклад. Гуртовий підголосковий спів з різними типами виводу і різною структурою багатоголосся. Полтавщина, Пирятинский район, село Крячківка[148] (фольклорний вечір у Києві, в Спілці композиторів України у січні 1983 р.).

---

[148] За нижче подані відомості автор дякує В. М. Пономаренко, яка вивчала співочу манеру крячківців.

Якщо попередні чотири спостереження стосуються окремих виразових сторін співу, то співочий гурт з Крячківки (5 жінок і 2 чоловіки) без перебільшення можна назвати скарбієм народної хорової культури. Більшість пісень (а їх було виконано близько двадцяти) відзначалися розвиненим триголоссям. Кожен голос ("партія") має в Крячківці спеціальні назви, що свідчить про повне усвідомлення співаками триярусності фактури: перші голоси "тягнуть" ("тягло"), другі "беруть" ("брало"), треті "басують" ("баси").

Надзвичайно багата тембральна палітра співу крячківців. І тут також існує своя термінологія: "*співати голосом*" або "для себе" — означає "тихо"; "*співати горлом*" — голосно. Колектив відзначається унікальним умінням використовувати усе багатство регістрів і тембрів: грудний звук, головний, фальцетний. Тембральні барви особливо вражають, коли різні типи звукоутворення поєднуються в одній пісні: наприклад, "тягнуть" фальцетом (тобто, фальцетний вивід), а "беруть" і "басують" голосом або горлом. Особливо несподівано звучить поєднання фальцетного тягла з горловим бралом: утворюється динамічна двоплощинність, при якій тягло звучить на зразок дерев'яного духового інструмента. Використовується також (лише епізодично, оскільки це надто важкий прийом) фальцетне тягло у форсованій динаміці.

Співаки з Крячківки досконало володіють таким поширеним у Подніпров'ї в протяжному співі прийомом, як *огласовки*. При цьому утворюється виразна поліритмія, коли одні голоси огласовують приголосні, а інші співають без огласовок на зразок (пісня "Туман яром по долині" з с. Крячківки):

І голоси: Що—б (и) ти в (и) ме—не про—щай бра—ла
II голоси: Щоб ти в ме—не про—щай бра—ла...

Приклади народного виконавства можна наводити до безкінечності. Але і тих, що були подані, достатньо для висновку: сучасний гуртовий спів несе в собі масу виразових можливостей, їх лише треба вивчати, виявляти і відбирати для використання у професійній і самодіяльній практиці. Можна лише пошкодувати, що народне виконавство поки що — фактично "біла пляма", його прийоми ще не стали предметом спеціального наукового і практичного інтересу. І тільки кращі, найобдарованіші професійні митці — і то, як правило, інтуїтивним шляхом — опановували рядом специфічних народновиконавських прийомів. Серед них перше місце належить геніальному російському співакові Ф. І. Шаляпіну. Вслухаючись в його спів, легко можна відзначити елементи *сонористики* (спів на дзвінких приголосних), огласовок, які становлять істотний бік народного виконавства.

Отже, крім самодостатніх цінностей, народна співоча традиція накопичила здобутки, які здатні дати свіжий імпульс розвиткові професійного і самодіяльного мистецтва.

Зроблений огляд народних співочих стилів — це лише перша спроба накреслити картину народного виконавства. Одне з завдань цього нарису — привернути увагу фольклористів, хормейстерів, керівників фольклорних ансамблів до проблеми співочих стилів, показати, які безмежні можливості криються в народній співочій традиції. Через її вивчення лежить шлях подальшого розвитку народного співу та його художньої пропаганди. Більш глибокий аналіз співочих стилів — справа майбутнього, вона може бути забезпечена лише об'єднаними зусиллями багатьох фахівців — теоретиків і практиків. Поки що, закінчуючи розділ, можна лише у "штриховому варіанті" вказати на існування в Україні таких регіональних співочих стилів:

— карпатський регіон (гуцульський, підгірські, закарпатський стилі);
— галицький (Львівщина, частина Івано-Франківщини);
— карпато-бескидський (лемківський);
— поліський (з волинським, житомирсько-київським і чернігівським підтипами);
— волинський (південь Волині і Ровенщини);
— степовий;
— наддністрянський;
— подільський (східно- і західноподільський).

Таблиця вживаних при розшифровці спеціальних позначень

1. Темп

♩. = 108 – темп рівний, стійкий

♪ ≈ 180 – темп приблизно дорівнює вказаній цифрі; або: ♩ = 84–92

♩ = cca 90 – те ж саме: cca – "circa" (лат.) приблизно

2. Ключі

𝄞 8 – звучить октавою нижче; або: 𝄞 𝄞

3. Ключові знаки та знаки альтерації

– ключові знаки до оліготонних наспівів

(♭)♩ (♯)♩ – непостійне (альтернативне) вживання знаків альтерації

♭ ♯ ♮ – те ж саме

4. Словесний текст

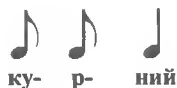
ме-ні; не-ді-ля (надрядкові *і*, *и*) – надрядкові (діакритичні) літери, що вказують на редукцію основної літери (звуку) у вимові

скі- л(і)- ки – огласовка

хо-ди[ла] – кінцевий склад не доспівується

до-(го)-до-лу – надлишковий склад-вставка

ді... вчи-на – глибока цезура-словообрив з диханням посеред слова



– поява складового звуку (вид огласовки)

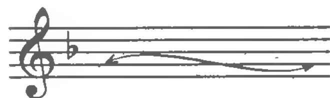
'ддала мене (замість "оддала мене") – "випадіння" голосного

5. Звуковисотність



– незначне (до чвертьтону) завищення чи заниження звуку

– півдієз та півбемоль – підвищення чи зниження на чвертьтону



– тон *соль* відзначається інтонаційно нестійкістю протягом усього наспіву



– приблизна висота звуку (як правило, мовні інтонації)

– висота взагалі не вловлюється (тільки ритм)

6. Ритм



– незначне подовження звуку (пролонгація)



– незначне скорочення звуку (абревіація)

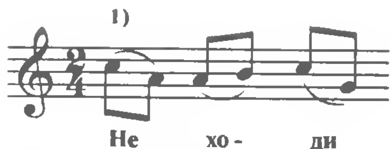


– цифра вказує на подовження фермати (3, 4 тощо чвертки додатково до вартості основної ноти)

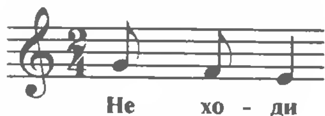
7. Варіації

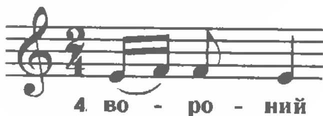


– варіант, який виписується дрібними нотами в основному тексті



– варіант, винесений окремо (записується після закінчення основного тексту). Кожна виноска нумерується, той же номер ставиться в основний текст у місці, якого стосується варіант





– варіант, що виписується на окремому рядку нотоносця під місцем (іноді – над), яке варіюється

8. Виконання


– "з'їзд" від звуку вгору чи вниз; глісандо


– звук береться з "під'їздом"


– ледь намічена висота звуку

Акценти: помірний (маркато); сильний; дуже сильний;

(◇) – абсолютна висота першого звуку пісні


– коротке дихання (перехват); повне дихання:


– коротке суміжнощабельне коливання голосу (нагадує мордент, але менш визначений)


– тремолювання

♩ = 62 Суворо – характер виконання позначається словами (якщо його можна визначити)



– звук, що виникає при переході з грудного в головний регістр голосу (нагадує фальцет тощо)

Словник географічних назв, діалектних слів та виразів

байрак	– поросла лісом степова балка
бардзе	– дуже
бгати	– робити з тіста коровай, печиво тощо
би, би-м	– щоб, хоча б, нехай
вінчувати	– вітати (інакше – віншувати)
вшиткий	– увесь
ґазда, ґаздиня	– господар, господиня
жеби	– щоб
дуван, дуванити	– з тюрк.: поділ, ділити
єще	– ще
жевріти	– горіти без полум'я; тут у переносному значенні: червоніти
жовнір	– солдат австро-угорської армії
жондца	– управитель, адміністратор
заноза	– палиця, яку вставляють в отвори ярма, надітого на шию вола
іно	– тільки, лише
канон	– гармата
касарня	– казарма
Килиїмське поле	– так у XVII–XIX ст. звалися степи поблизу Кілійського гирла Дунаю
китайка	– рід матерії
ку	– до; ку ній – до неї (лемк.)
ладувати	– тут: заряджати, готувати гармату
леґінь	– хлопець, парубок
лем	– але, лише, тільки (лемк.)
Луг	– повна назва Великий Луг – дніпровські плавні, де у XVI–XVIII ст. розташовувалася Запорозька Січ та козацькі хутори
майфайний	– найкращий (див. файний)
мі	– мені (лемк.)
Низ	– територія по нижній течії Дніпра, запорозькі місця
ня	– мені, у мене (закарп.)
под	– ходи, іди (наказова форма дієслова – лемк.)
скорина	– запечений верх хліба (паляниці)
файний	– гарний, красивий
фіра	– віз, підвода
фурт-фурт	– раз у раз; дія, що повторюється (австр.)
чувал	– великий мішок

Список скорочень нотних джерел

Банін	Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М. 1971
Весілля	Весілля. У 2 кн. К., 1970
Весільні пісні	Весільні пісні. У 2 кн. К., 1982
Гошовський	Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. М., 1968
Дитячий фольклор	Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. К., 1984
Дніпрова Чайка	Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах. К., 1974
Жартівливі пісні	Жартівливі пісні. Родинно-побутові. Км 1967 Заглада Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля //Матеріали до етнології. Т. 1. К., 1929
Закарпатські нар. пісні	Закарпатські народні пісні. К., 1962
Записи з Дніпропетровської обл.	Записано у травні 1970 р. в селі Олєксандро-Білівка Софіївського району Дніпропетровської області від сестер Хватових на цвинтарі А. Іваницьким (з архіву записувача)
Золоті ключі	Золоті ключі. Пісенник. Вип. І–ІІІ. К., 1964
Ігри та пісні	Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. К., 1963
ІМФЕ, Київська обл. г 5	Записано в 1959 р. в селі Сулимівка Баришівського району Київської області від Г. В. Приходько та Н. К. Гордієнко О. А. Правдюком. Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Од. зб. 694. Розшифрував А. Іваницький
ІМФЕ, Хмельницька обл., 2	Записано у липні 1973 р. в селі Волосівці Летичівського району Хмельницької області від П. А. Митін О. І. Деєм, М. М. Пазяком, А. І. Іваницьким. Фонди ІМФЕ. Од. зб. 1322. Розшифрував А. Іваницький
ІМФЕГ Хмельницька обл., 4	Записано у 1973 р. в селі Меджибіж Летичівського району Хмельницької області від П. Й. Калакай (див. попередній паспорт. Од. зб. 1319). Розшифрував А. Іваницький
ІМФЕ, Чернігівська обл., 1	Записано у 1973 р. в селі Білики Козелецького району Чернігівської області від польової ланки (див. попередній паспорт. Од. зб. 1318). Розшифрував А. Іваницький
Інструментальна музика	Інструментальна музика. К., 1972
Історичні пісні	Історичні пісні. К., 1961
Квітка	Квітка К. Українські народні мелодії. К., 1922
Квітка-2	Квитка К. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2

КДІК, Покуття, 2	Записано у липні 1984 р. в місті Городенка Івано-Франківської області від А. І. Губчин студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. (Зараз Київський національний університет культури і мистецтв). Кер. А. І. Іваницький. Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
КДІК, Полісся, 5 З	Записано у липні 1982 р. в селі Діброва Поліського району Київської області від О. К. Марченко та Г. М. Самойленко студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. Кер. Є. В. Єфремов. Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
КДІК, Чернівецька обл., 6	Записано у травні 1985 р. в селі Вороновиця Кельменецького району Чернівецької області від гурту жінок студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. Кер. А. І. Іваницький. Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
КДІК, Полісся, 4	Записано у липні 1983 р. в селі Вільшанка Поліського району Київської області від П. С. Заєць студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. Кер. А. І. Іваницький. Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
КДІК, Чернівецька обл., 3	Записано у липні 1984 р. в селі Василівка Сокирянського району Чернівецької області від В. О. Швеця студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. Кер. А. І. Іваницький. Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
КДІК, Полісся, 1	Записано у липні 1982 р. в селі Луб'янка Поліського району Київської області від Ф. Я. Галецької, В. Г. Дяковської, О. М. Степанчук студентською фольклорною експедицією Київського державного інституту культури. Кер. А. І. Іваницький Фонди кафедри фольклору. Розшифрував А. І. Іваницький
Колесса	Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. К. г 1970
Колесса. Мелодії укр. нар. дум	Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. К., 1969

Колядки та щедрівки	Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року. К., 1965
Наймитські та заробітчанські пісні	Наймитські та заробітчанські пісні. К., 1975
Нар. пісні в зап. С. Руданського	Народні пісні в записах Степана Руданського. К. 1972
Нар. пісні в зап. Лесі Українки	Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. К., 1971
Пісні з Волині	Пісні з Волині. К., 1970
Пісні великого Кобзаря	Пісні великого Кобзаря. К., 1964
Пісні літературного походження	Пісні літературного походження. К., 1978
Пісні Явдохи Зуїхи	Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. К., 1965
Рекрутські та солдатські пісні	Рекрутські та солдатські пісні. К., 1974
Родинна поезія	Радзінная паэзія. Мінськ, 1974
Співанки-хроніки	Співанки-хроніки. Новини. К., 1972
Сто укр. нар. пісень	Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині. К., 1967
Танцювальні пісні	Танцювальні пісні. К., 1970
Укр. нар. багатоголосся	Українське народне багатоголосся. К., 1963
Укр. нар. романси	Українські народні романси. К. г 1961
Фольклорист. спадщина М. Лисенка	Квітка К. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. Збірник Музею діячів науки та мистецтв України. К., 1930. Т. 1
Харків В.	Харьков В. Украинская народная музыка. М., 1964
Хрестом. укр. дожовтн. музики	Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч. 1. К., 1974
Чумацькі пісні	Чумацькі пісні. К., 1976 207

Іменний покажчик

М

Н

О

П

Р

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Я

БІБЛІОГРАФІЯ

Теоретичні праці

Азадовський М. К. История русской фольклористики. В. 2 т. – М.: Т. І. 1958, Т. 2 1963.
Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. – М., 1976.
Апанович О. М. Збройні сили України першої половини XVIII ст. – К., 1969.
Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966.
Бибиков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981.
Брайчевський М. Ю. Походження Русі. – К., 1968.
Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978.
Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971.
Грица С. Й. Мелос української епіки. – К., 1979.
Грінченхо М. О. Вибране. – К., 1959.
Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки. – Минск, 1970.
Іваницький А. І. Українська музична фольклористика: методологія і методика. – К., 1997.
Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972.
Квитка К. Избранные труды. В 2 т. – М.: Т. 1. 1971, Т. 2. 1973.
Квітка К. В. Вибрані статті. У 2 ч. – К: Ч. 1. 1985, Ч. 2. 1986.
Кирдан Ю., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.
Кобычев В. П. В поисках прародины славян. – М., 1973.
Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К., 1970.
Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938.
Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970.
Кувеньова О. Ф. Громадський побут українського селянина. – К., 1966.
Курочкін О. В. Новорічні свята українців. – К., 1978.
Мельничук О. С. Розвиток структури слов'янського речення. – К., 1966.
Петров В. П. Етногенез слов'ян. – К., 1972.
Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. – М., 1974.
Попович М. В. Мировоззрение древних славян. – К., 1985.
Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. В. 2 т. – Варшава: Т. 1. 1882, Т. 2. 1887.
Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. – К., 1976.
Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – М. – Л., 1973.
Спиркин А. Происхождение сознания. – М., 1960.
Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1971.
Федас Й. Ю. Український вертеп. – К., 1987.
Чекановска А. Музыкальная этнография. – М., 1983.
Ященко Л. Українське народне багатоголосся. – К., 1962.

Збірники пісень

Балади. Родинно-побутові стосунки. – К., 1988.
Балади. Кохання та дошлюбові взаємини. – К., 1987.
Балакирев М. Русские народные песни. – М., 1957.
Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. – М., 1971.
Буковинські народні пісні. – К., 1963.
Весілля. У 2 кн. – К., 1970.
Весільні пісні. У 2 кн. – К., 1982.
Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич. У 2 ч. – Львів: Ч. 1. 1906, Ч. 2. 1908.
Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М., 1968.
Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – К., 1984.
Жартівливі пісні. Родинно-побутові. – К., 1967.
Закарпатські народні пісні. – К., 1962.
Ігри та пісні. Звичаєво-обрядова поезія трудового року. – К., 1963.
Інструментальна музика. – К., 1972.
Історичні пісні. – К., 1961.
Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. У 2ч. – К.: Ч. 1. 1917, Ч. 2. 1918.
Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922.
Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
Коломийки. – К., 1969.
Колядки і щедрівки. Зібрав В. Гнатюк. В 2 т. – Львів, 1914.
Наймитські та заробітчанські пісні. – К., 1975.
Пісні великого Кобзаря. – К., 1964.
Пісні Сумщини. Фольклорні записи Дубравін В. В. – К., 1989.
Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра. – К., 1972.
Рекрутські та солдатські пісні. – К., 1974.
Співанки-хроніки. – К., 1972.
Танцювальні пісні. – К., 1970.
Українське народне багатоголосся. – К., 1963.
Українські народні пісні з Лемківщини. Зібрав О. Гижа. – К., 1972.
Українські народні романси. – К., 1961.
Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1974.
Чумацькі пісні. – К., 1976.
Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья. – М., 1979.

Література по темах[149]

Вступ

Азбелев С. Н. Фольклор в системе общественного сознания // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 21–30.
Каган М. Морфология искусства. С. 175–233.
Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. С. 10–15.
Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 221–273.

Дитячий фольклор

Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки.
Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. К., 1991.

Трудові пісні

Банін А. Трудовые артельные песни и припевки.
Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике. // Советская музыка, 1966, № 11. С. 100–106.

Інструментальна музика

Інструментальна музика. С. 9–34 і далі ноти.
Грінченко М. О. Вибране. С. 55–103.
Квитка К. Избранные труды. Т. 2. С. 251–278.
Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1982.

Танець і рух

Верховинець В. Теорія українського народного танка. Полтава, 1920.
Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. К., 1963.
Королева Э. А. Ранние формы танцев. Кишинев, 1977.
Танцювальні пісні.

Пісні зимового календаря

Дей Олексій. Величальні пісні українського народу // Колядки та щедрівки. К., 1965. С. 9–40.
Земцовский Й. Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 29–77.

---

[149] Бібліографія по темах призначена для студентів, її обмежено літературою повоєнних видань, доступних у масових бібліотеках. Джерела, що подані без вихідних даних, див. у попередньому списку бібліографії.

Квитка К. Избранные труды. Т. 1. С. 103–160.
Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. С. 383–392.
Колядки та щедрівки.
Курочкін О. В. Новорічні свята українців. Традиції та сучасність.
Польський І. Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та в Білорусії // Українське музикознавство. К, 1973. С. 121–145.
Федас Й. Ю. Український народний вертеп.

Веснянки

Дей Олексій. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні. С. 7–24.
Земцовский Н. Мелодика календарных песен. С. 96–118.
Ігри та пісні. С. 53–304, 503–554.

Русальні та царинні пісні

Дей Олексій. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні. С. 24–28.
Земцовский Н. Мелодика календарных песен. С. 26–118.
Ігри та пісні. С. 307–328, 554–557.

Купальські і петрівчані пісні

Дей Олексій. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні. С. 28–41.
Земцовский Н. Мелодика календарных песен. С. 118–141.
Ігри та пісні. С. 331–358, 579–440, 558–561, 563–574.
Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. К., 1971. С. 90–111.

Жнивні пісні. Косовиця

Дей Олексій. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні. С. 41–50.
Земцовский Н. Мелодика календарных песен. С. 141–156.
Ігри та пісні. С. 443–500, 574–584.
Кувеньова О. Ф. Громадський побут українського селянина. Історико-етнографічний нарис.
Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. С. 112–126.

Народне весілля і весільні пісні

Весілля. К., 1970.
Весільні пісні. К., 1982.
Іваницькай А. І. Музика українського весілля // Весілля. Кн. 1. С. 55–69.
Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. С. 374–383.
Правдюк О. А. Народне весілля на Україні // Весілля. Кн. 1. С. 9–59.
Шубравська М. М. Весільна пісенність на Україні та її обрядова функція // Весільні пісні. Кн. 1. С. 11–53.

Родини та хрестини

Грынблат М. Я. Беларуская радзінная паэзія // Радзінная паэзия. С. 5–37.
Гаврилюк Н. И. Картографирование явлений духовной культуры. По материалам родильной обрядовости украинцев. К., 1981. С. 57–201.
Жартівливі пісні. Родинно-побутові. С. 659–690.
Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. С. 158–162.
Ялатаў В. І. Напевы радзінных песен // Радзінная паэзия. С. 38–50.

Поховальна обрядовість та голосіння

Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. С. 11–153.
Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. С. 295–311.
Кулаковский Л. Искусство села Дорожева. Изд. 2-е. М., 1965, С. 11–56.

Думи

Грица С. Й. Мелос української епіки. С. 188–230.
Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум.
Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні.

Історичні пісні

Грица С. Й. Мелос української епіки. С. 104–107.
Історичні пісні.
Мельник В. М. Історична правдивість фольклору (VI–XVIII ст.). Львів, 1967.
Березовський І. П., Родіна М. С., Хоменко В. С. Історичні пісні українського народу // Історичні пісні. С. 7–58.

Балади

Грица С. Й. Мелос української епіки. С. 91–102.
Дей О. І. Українська народна балада. К., 1986.
Квитка К. Избранные труды. Т. 2. С. 119–198.
Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. С. 235–263.
Пісні Явдохи Зуїхи. С. 539–597.

Співанки-хроніки

Співанки-хроніки. Новини. С. 11–53, 54–75.

Козацькі пісні

Кінько А. Життєва правда в ліричних піснях українського народу // Українські народні пісні. К., 1960. С. 42–52.

Золоті ключі. Пісенник. К., 1964. Вип. 1. С. 33–56; Вип. 2. С. 26–50; Вип. 3. С. 20–43.
Українське народне багатоголосся. С. 39 – 59.

Чумацькі пісні

Чумацькі пісні. С. 11–57.
Дей О. І. Соціально-побутові пісні чумацького циклу // Чумацькі пісні. С. 11–45.
Іваницькай А. І. Музичний склад чумацьких пісень // Там само С. 45–57.

Рекрутські та солдатські пісні

Рекрутські та солдатські пісні.
Правдюк О. А. Пісні про рекрутчину та солдатчину // Рекрутські та солдатські пісні. С. 9–43

Заробітчанські пісні

Наймитські та заробітчанські пісні.
Грица С. Й. Наймитські та заробітчанські пісні // Там само С. 9–14.

Пісні про кохання та родинний побут

Закарпатські народні пісні. С. 71–96.
Пісні Явдохи Зуїхи. С. 221–481.
Українське народне багатоголосся. С. 95–381.

Жартівливі і сатиричні пісні

Жартівливі пісні.
Дей О. Пісенний гумор українського народу // Жартівливі пісні. С. 9–51.

Танцювальні пісні

Танцювальні пісні.
Гуменюк А. І. Хореографічні та музичні основи танцювальних пісень // Танцювальні пісні. С. 46–62.
Дей О. І. Танцювальні пісні // Там само С. 9–45.

Коломийки. Частушки

Коломийки.
Василенко З. І. Характеристика коломийкових мелодій // Коломийки. С. 423–427.
Гошовський В. У. истоков народной музыки славян. С. 139–210.

Пісні-романси

Пісні літературного походження. К., 1978.
Грінченко М. О. Вибране. С. 177–397.
Правдюк О. А. Шевченко і музичний фольклор України. К., 1966.
Пісні великого Кобзаря

Стрілецькі пісні

Коваленко А. Січові стрільці в українській революції. // Наука і суспільство. 1992. №1.
Стрілецькі пісні. Пісенник / Упоряд. І. В. Щербаков. К., 1992.

Повстанські пісні

Ми у вічі сміялися смерті. Повстанські пісні. /Ред. кол.: В. Войтович та ін. Рівне, 1992.
Співаник УПА. Борці за волю України / Упоряд. О. Бобикевич та ін. Львів, 1992.

Від традиції до сучасності

Іваницькай А. І. Українська народна музична творчість. К., 1990. С. 276 – 280.
Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л. – М., 1973. С. 158–181.

Розшифровка народних мелодій

Алексеев Э. Нотная запись народной музыки. М., 1990.
Правдюк О. Методика записування музичного фольклору. С. 26–49.

Співочі стилі

Василенко З. І. Дещо про локальні особливості гуртового розспіву народних пісень у сучасному сільському побуті / Сучасна Українська музика. К., 1965 С. 223–242
Закарпатські народні пісні. С. XI–XII.
Людвік Куба про Україну. Збірник. К., 1963. С. 23–107.
Сто українських народних пісень села Скординці на Тернопільщині. Зап. Стельмащук С. К., 1967.
Пісні Явдохи Зуїхи. С. 757–777.

ЗМІСТ

Усна традиційна культура

ОКРЕМІ ВИДОВІ СИСТЕМИ

Дитячий фольклор

Трудові пісні

Інструментальна музика

Танець і рух

Календарні пісні

Пісні зимового календаря

Веснянки

Русальні та царинні пісні

Купальські і петрівчані пісні

Жнивні пісні. Косовиця

Родинно-обрядові пісні

Народне весілля і весільні пісні

Родини та хрестини

Поховальна обрядовість та голосіння

ЕПОС

Епічні пісні

Думи

Чумацькі пісні

Рекрутські та солдатські пісні

Заробітчанські пісні

Побутові пісні

Пісні про кохання та родинний побут

Жартівливі і сатиричні пісні

Танцювальні пісні

Коломийки. Частушки

Усно-писемна культура

Пісні-романси

Стрілецькі пісні

Повстанські пісні

Від традиції до сучасності

Підсумки

ДОДАТКИ

Розшифровка (транскрипція) народних мелодій

Співочі стилі

БІБЛІОГРАФІЯ

Культура. Мистецтво

Вийшли з друку

Янушкевич О., Ясакова М. Дорога до мами (пісні для голосу та вокального ансамблю з акомпанементом)

Федун С. І., Рубля Т. Є. Орієнтовне календарно-тематичне планування та розробки уроків образотворчого мистецтва для 1–4 кл.(методичний посібник для використання у загальноосвітніх навчальних закладах України)

Лебедєв В. К. Використання народних музичних інструментів у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи (навчальний посібник зі спеціальності "музична педагогіка та виховання" для вищих та середніх музично-педагогічних учбових закладів та вчителів музики)

Готуються до видання:

Лісецький С. Й. Українська музична література (навчальний посібник для 5, 6 кл. ДМШ , перевидання)

Брилін Е. Б. Збірник пісень для школярів

Поплавська Ю. О. Методика вивчення музичної грамоти у початковій школі

Кушка Я. С. Пісні для дітей шкільного віку

Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей

Ів.-Франківськ	***Магазин "Букініст"*** ☎ (03422) 2-38-28 м. Ів.-Франківськ, вул. Незалежності, 19
Київ	***Книжковий ринок "Петрівка"*** ряд 63, місце 9
Кременчук	***"Буквоїд"*** ☎ (0536) 79-19-88 м. Кременчук, вул. Першотравнева, 44, торгівельний комплекс "Фокстрот"
Кривий Ріг	***Магазин "Книжник"*** ☎ (0564) 65-41-96 м. Кривий Ріг, пр. 200 років Кривому Рогу, 7а ***КП "Букініст"*** ☎ (0564) 92-37-32 м. Кривий Ріг, пл. Визволення, 1
Луцьк	***Книгарня "Освіта"*** ☎ (0332) 72-46-14 м. Луцьк, просп. Волі, 8
Львів	***Магазин "Ноти"*** ☎ (032) 272-67-96 м. Львів, проспект Шевченка, 16 ***Магазин "Книгарня НТШ"*** ☎ (032) 279-85-80 м. Львів, проспект Шевченка, 8 ***Магазин "Українська книгарня"*** ☎ (032) 279-86-52 м. Львів, проспект Шевченка, 8
Полтава	***Магазин "Планета"*** ☎ (05322) 7-20-19 м. Полтава, вул. Жовтнева, 60-а
Одеса	***"Книжкова перлина"*** ☎ (0482) 35-84-04, 35-84-05 м. Одеса, вул. Дерибасівська, 14

	“Книжкове диво” ☎ (048) 728-76-84 м. Одеса, Єкатеринська, 22
Симферополь	***“Мудрый лис”*** м. Симферополь, вул. Маяковського, 12
Суми	***Будинок книги “Кобзар”*** ☎ (0542) 22-51-17 м. Суми, вул. Кірова, 8
Тернопіль	***Магазин “Просвіта”*** ☎ (0352) 22-24-33, 21-40-91 м. Тернопіль, вул. Руська, 14
Харків	***Книжковий магазин “BOOKS”*** ☎ (0572) 14-04-70 м. Харків, вул. Сумська, 51
Херсон	***ЦУМ, 2 поверх, відділ “Учбова книга”*** ☎ (0552) 26-21-71 м. Херсон, просп. Ушакова, 49 ***Університет, 2 поверх, “Учбова книга”*** ☎ (0552) 26-21-71 м. Херсон, вул. 40-річчя Жовтня, 27
Хмельницький	***Магазин “Книжковий світ”*** ☎ (03822) 6-60-73 м. Хмельницький, вул. Подільська, 25
Черкаси	***Магазин “Світ”*** ☎ (0472) 47-92-20 м. Черкаси, вул. Байди Вишневецького, 38
Чернівці	***Магазин “Книга”*** ☎ (03722) 2-18-11 м. Чернівці, вул. Шептицького, 25

Навчальне видання

Анатолій Іванович ІВАНИЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Підручник для вищих учбових закладів

Редактор: *Є. Д. Колесник*
Коректор: *Ж. С. Швець*
Набір нотного тексту: *М. М. Юхновський*
Комп'ютерна верстка: *С. М. Касіренко*

Свідоцтво ДК №103

Підписано до друку 12.08.03 р. Гарнітура Times New Roman Cyr.
Формат 70/90$_{1/16}$. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 20. Наклад 2000 прим. Зам. № 235

Видавництво «Нова Книга»
м.Вінниця, вул.Квятека, 20
(0432) 52-34-80, 52-34-81
E-mail: newbook1@vinnitsa.com
www.novaknyha.com.ua

Віддруковано з готових діапозитивів
на ПП Короновський І. А.
21100, м. Вінниця, вул. Гоголя, 19 офіс 114.



Іваницький Анатолій Іванович

Доктор мистецтвознавства, професор. Провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, член Національної спілки композиторів України. Нагороджений дипломом Міністерства вищої та середньої освіти "За досягнення в навчально-виховній та науково-методичній роботі"(1991р.)

Народився 2 червня 1936 р. в м. Нікополі на Дніпропетровщині в родині вчителів. Закінчив Київську консерваторію, аспірантуру відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. У 1973 році захистив кандидатську дисертацію "Композиційні особливості взаємодії слова і музики в українській народній пісні", 1991 р. – докторську дисертацію "Українська народна музична культура" (за сумою праць).

У 1990-х роках вів на українському радіо авторські програми "Розкажи, бандуро" і "Фольклорна скарбниця". Упорядкував музичні матеріали збірників: Чумацькі пісні (К., 1976, 1989), Весільні пісні. Кн. 1 (К., 1982), Балади (К., 1987,1988), видав наукові праці Климента Квітки (Вибрані статті. К., 1985, 1986) та його листування з Філаретом Колессою (ЗНТШ, 1992). Автор монографій та навчальних посібників: Українська народна музична творчість (К., 1990, 1999), Українська музична фольклористика: методологія і методика (К., 1997), С. Й. Грица (творчий портрет) – К., 2002, Основи логіки музичної форми: проблеми походження музики (К., 2003).

Навчальні посібники, підручники і типові програми А. Іваницького з музично-фольклористичних дисциплін рекомендовані Міністерством культури і мистецтв та Міністерством освіти і науки України. Тим самим було забезпечено нормативну науково-навчальну базу вивчення українського фольклору та фольклористики у вищих і середніх музичних навчальних закладах України.

НОВА КНИГА
ВИДАВНИЦТВО